ADOLFO VENTURI

LA CAPPELLA SISTINA

CASA EDITRICE «ROMA»
PRESSO LEO S. OLSCHKI - EDITORE

LA CAPPELLA SISTINA

ADOLFO VENTURI

LA CAPPELLA SISTINA

CASA EDITRICE «ROMA»

ESCLUSIVITÀ PER LA VENDITA IN ITALIA E ALL'ESTERO

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI

ROMA — Via Fontanella Borghese, 22 — ROMA

LA CAPPELLA DI PAPA SISTO IV, QUALE CI appare dalla ricostruzione disegnata dal Tognetti, è architettura fiorentina, rispecchiante ancora, nel basamento altissimo a sprone e nel coronamento merlato, il tipo di fortezza che i palazzi brunelleschiani mantengono durante il secolo XV. La distribuzione delle aperture è irregolare per necessità di luce; sei sul lato lungo, due sul lato breve, a centina, con profondi sguanci, s'incavano nelle pareti, interrompendosi all'altezza dell'altare, che riceve lume per due finestre situate più in alto e crocesegnate alla maniera del Rosellino; la cornice sottile e affilata che incatena gli archi delle finestre, a raggiera, limita le masse di muro interposte, come enormi pilastri. Ma, nonostante lo spessore di questi pilastri, che sembrano anch'essi indicarci un architetto albertiano, l'esterno della cappella, col suo basamento rastremato, col nudo fregio altissimo, che accentua la snellezza della costruzione, con le affilate cornici che sottilmente dividono gli spazi, serba tutta la lineare perspicuità, lo slancio verso l'alto degli edifici di tradizione brunelleschiana.

Nell'interno, l'ampia sala, semplice e ariosa sotto la leggerezza elastica della volta, ora trasformata per l'immane architettura dipinta da Michelangelo, traeva ric-

chezza dalla vivida policromia degli affreschi e del finto addobbo. Un baldacchino trapunto di stelle formava il cielo della sala, e lo splendore di quel firmamento si rifletteva nei musaici del suolo, nel fondo aureo dei pilastri, nei fregi delle trabeazioni e degli sguanci. Solo Baccio Pontelli, con la ricchezza alquanto pomposa e greve della cantoria e della transenna marmorea che divide lo spazio riservato al Pontefice da quello per i fedeli, doveva interrompere alquanto la leggerezza della fiorita decorazione primitiva.

Schiettamente fiorentina è l'ossatura dipinta delle pareti, nella sua divisione in due piani: il piano inferiore o alto basamento, parato, per le cerimonie del pontefice, di stoffe auree con orlo azzurro cupo e oro e con auliche pieghe a foggia di spiga, impresse, lungo il nitido rilievo di ogni costola, delle armi papali in note azzurro e oro (fig. 1); il piano superiore aperto e diviso da adorni pilastri, come se, traverso i vani di un loggiato, apparissero gli affreschi del Quattrocento. I pilastri si prolungano ancora, oltre la trabeazione, sino a congiungersi, in fiorentina continuità lineare, agli spicchi delle vele, componendo, nell'ultimo piano della sala, sotto le lunette popolate poi da Michelangelo con le *Famiglie d'Israele*, una serie di grandi trittici: due immagini di Pontefici entro nicchie, sui lati; la finestra a centina nel mezzo, centro di luce. I drappi magnifici, le candelabre fiorite, gli affreschi luminosi d'argento e d'oro, la leggerezza dell'impalcatura sottile, levavano nella sala destinata alle cerimonie sacre, sotto un cielo stellato, voci di festa, che Michelangelo, sopraggiungendo, spezza col suo grido di dolore.

Il contrasto che nella Chiesa di San Lorenzo, a chi passi dalla sagrestia del Brunellesco nella cappella medicea, fa sentire così profondo l'abisso tra l'arte di Firenze quattrocentesca e l'arte di Michelangelo, appare immediato nella

Sistina, dove i gruppi statuari della volta incombono, col peso delle masse, con lo spasimo delle eroiche immagini e la crudezza dei cangianti colori sull'agile trama e le tinte liete delle pitture quattrocentesche.

Nell'ottobre del 1481, stipulandosi *Locatio picturae Cappelle magne nove palacii apostolici*, si fece parola di dieci e non di dodici istorie, il che fa pensare due di esse fossero già eseguite, oppure, com'è più probabile, nel ripartire i campi si trovasse poi più consentanea, meno sproporzionata in lunghezza, la divisione in dodici parti piuttosto che nelle dieci della *Locatio*, più rispondente ai bisogni iconografici, al divisato sincretismo d'immagini tra il nuovo e l'antico testamento. La locazione pittorica fu stipulata con Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli e Pietro Perugino: tre storie eseguì Sandro, tre il Rosselli, due il Ghirlandaio e la sua scuola, quattro infine con i suoi aiuti il Perugino, che pure dipinse il grande affresco nel fondo della Cappella, dove poi tuonò il *Giudizio Universale* di Michelangelo. Non potevano, i maestri locatari, fare a meno di aiuti, data la brevità del tempo loro concesso per condurre a termine l'impegno.

Il Perugino ricorse ai compagni coi quali aveva diviso il lavoro a Loreto, dipingendo nella Sagrestia detta della Cura: a Luca Signorelli, che aveva allora ordinata tutta l'opera d'affresco, e a Pier d'Antonio Dei, detto erroneamente Don Bartolomeo della Gatta, che, come lo stesso Vannucci, aveva tradotto liberamente i disegni di Luca. Questi, che poco prima dirigeva il Perugino, non si sentì, probabilmente, di star sottomesso a lui, maestro e donno nella Sistina. E disegnato il *Testamento di Mosè*, lasciò ai più umili coadiutori dell'Umbria, al giovane Pinturicchio

e a Pier d'Antonio Dei, l'interpretazione del suo abbozzo.

Il disegno grandioso, oltrepassante la potenza artistica di Pier d'Antonio, con figure tipiche del Signorelli, fu tradotto in gran parte dal Dei, e in piccola parte dal Pinturicchio, aiuti del Perugino. Il Dei, più degli altri tenuto in conto, collaborò perfino al capolavoro del maestro umbro, *La Consegna delle Chiavi*. Gli altri aiuti, meno maturi, come il Pinturicchio e Andrea d'Assisi, detto l'Ingegno, lavorarono più discosti dal Perugino.

Il Pinturicchio eseguì il gruppo a sinistra dell'affresco *Il testamento di Mosè*, e, quasi per intiero, la *Circoncisione dei figli del Patriarca*, mentre Andrea di Luigi d'Assisi, detto l'Ingegno, frescava di contro a quella *Il Battesimo di Gesù*. Già il Vasari aveva detto come l'Ingegno fosse stato uno dei pittori favoriti da Sisto IV per aver lavorato nella Sistina, ma niuno aveva saputo indicar l'opera sua, da noi identificata nel primo campo ad affresco, a sinistra dell'altare.

Anche gli altri *locatari* si presero aiuti per compiere, nel breve tempo determinato, il lavoro assunto; e il Botticelli forse ricorse a Filippino Lippi che, secondo l'antica testimonianza dell'Albertini, lavorò nella Sistina. Domenico Ghirlandaio, a sua volta, oltre l'aiuto del fratello Davide, che può riconoscersi nell'affresco della *Vocazione degli Apostoli*, si valse, secondo noi, per l'esecuzione, in altro campo pittorico, del *Passaggio del Mar Rosso*, del fratello Benedetto, di Bartolomeo di Giovanni, e forse anche di Fra' Diamante, il discepolo di Filippo Lippi, premiato dal Pontefice, per i lavori nella Sistina, con una prebenda. Il Rosselli, infine, ebbe ad aiuto Piero di Cosimo. Il Vasari si divertì a mostrare il Rosselli che, « sentendosi debole d'invenzione e di disegno, aveva cercato di occultare il

suo difetto con far coperta all'opera di finissimi azzurri oltremarini e d'altri vivaci colori, e con molto oro illuminata la storia, onde nè albero, nè erba, nè panno, nè nuvolo vi era che lumeggiato non fusse; facendosi a credere che il papa, come poco di quell'arte intendente, dovesse perciò dare a lui il premio della vittoria. Venuto il gran giorno che si dovevano l'opere di tutti scoprire, fu veduta anche la sua, e con molte risa e motti da tutti gli altri artefici schernita e beffata, uccellandolo tutti in cambio d'avergli compassione. Ma gli scherniti finalmente furono essi; perciocchè quei colori, siccome si era Cosimo imaginato, a un tratto così abbagliarono gli occhi del papa, che non molto s'intendeva di simili cose, ancoracchè se ne dilettasse assai, che giudicò Cosimo avere molto meglio degli altri operato».

Dall'ottobre del 1481 alla primavera del 1482 doveva esser compiuta la pittura delle pareti, e, se non nella primavera, certo lo fu nell'estate, perchè il Perugino, il Ghirlandaio e il Botticelli, ai primi di ottobre, erano a Firenze, dove assumevano di dipingere l'aula del palazzo pubblico; e dove il Rosselli con la data del 1482 segnava una sua tavola in Santo Spirito a Firenze. Solo nel 1483, il 15 agosto, nel giorno sacro all'Immacolata, vi fu celebrata la prima messa bassa; e il 24 agosto successivo, da Giuliano della Rovere, il primo pontificale. Sappiamo inoltre che nel 1485, Antoniazzo Romano, aiuto di Pietro Perugino, fece l'ornamento della porta della cappella Sistina. Ad Antoniazzo stesso forse si deve la colorazione, non certo l'invenzione, delle *vela*, drappeggiate sulle pareti, sapendosi che nel 1484 e '85 fu al servizio dell'umbro maestro. E può credersi che, sino a quest'ultima data, la Cappella non fosse del tutto compiuta.

Sullo scorcio del 1481 Pietro Perugino lavora nella Cappella Sistina, a un capolavoro: *La Consegna delle chiavi* (fig. 2). Roma ingrandisce gli orizzonti del maestro umbro: lo spazio si apre, nel campo dell'affresco, ampio e luminoso, placidamente scandito dai gradi marmorei della piazza, dagli edifici disposti in simmetria, dalle parallele zone di figure, chiuso, lontano, per una catena di declinanti colline.

Il tempio, centro della piazza, ripartito da pilastrini in specchi marmorei, coronato da un'alta cupola, si allarga, lateralmente, in due protiri aperti per archi di esili membrature sullo sfondo mattinale di cielo, e ricolleganti la pianta ottagona dell'edificio alle rettangolari dei due archi disposti in simmetria. Il parallelismo rigoroso della composizione richiedeva, per ragioni di armonia, quest'adattamento della chiesa alle forme late e compresse degli archi, per mezzo dei protiri, sottili braccia distese ai lati del corpo ottagono.

Lo spazio, così diviso in zone parallele, quasi per mezzo di regoli, non largamente ritmato per masse ondeggianti come nelle stanze di Raffaello, forma tuttavia, nella sua limpidità, la gloria maggiore dell'opera: i due archi si rispecchiano uno nell'altro, identici, le colline intagliano azzurri profili sulla bianchezza mattinale del cielo; un immenso specchio, su cui le figurette del second'ordine slittan correndo come sopra un campo di ghiaccio, è la piazza abbagliata dal sole: tutto è lindo e lucente: la veste di marmo della piazza e degli edifici, le figure dalle movenze leggiadre, gli arbusti miniati sottilmente, sul chiaro fondo: la luce del mattino, fredda e bianca, infonde il suo candore in ogni aspetto.

Ordinamento dunque affatto superficiale, lontano — di quanto! — dalle costruzioni cristalline del grande

maestro di Pier della Pieve, Piero della Francesca, eppure attraente e suggestivo nella serenità degli spazi, nella dolce monotonia delle pause, nella placidità dell'aere che attornia le gentili figure. Nessun altro campo della Sistina ci dà una simile impressione di spazio: non gli affreschi di Sandro Botticelli, ricchi di figure, complessi di linee, non lo scomparto disegnato dal Signorelli, con l'erta ascesa dei piani, non la ghirlandaiesca *Vocazione dei SS. Pietro e Andrea all'apostolato*, dove le colline si stringono al letto del fiume; dappertutto, la densità e la complessità degli aggruppamenti limita i vuoti, che dominano invece nello scenario della *Consegna delle chiavi* e dànno alla composizione leggerezza consona alla grazia degli aspetti umani.

La cerimonia sacra si svolge nel primo piano del quadro, lungo una linea quasi orizzontale: i due cortei, di Cristo e di Pietro, composti di Apostoli e di gentiluomini assistenti, s'incontrano nel centro della linea, di fronte alla porta del tempio, come nella tradizionale scena dello *Sposalizio di Maria*; più lontano, piccole e snelle, formichette umane, gli armigeri, divisi in crocchi festosi e chiacchierini, procedono all'arresto di Cristo; dall'altro lato l'inseguimento e la disordinata fuga degli apostoli si traducono in una festa di pattinaggio sulla liscia superficie della piazza. Tutto è letizia, sotto quel cielo azzurro, solcato in alto di cirri: festoni di verzura agghindano gli archi, lucenti riccioli adornan le teste giovanili; la tragedia dell'arresto di Cristo sembra una graziosa parodia: si atteggiano a studiata eleganza di pose le sottili figurine degli armigeri, e sembrano rincorrersi a gioco apostoli e soldati.

Un aiuto ebbe il Perugino in quest'affresco, Bartolomeo della Gatta, che per seguire gli esempi scultorei di Luca,

tagliò con l'ascia in un ceppo le immagini legnose dei due apostoli a tergo del Cristo, in contrasto evidente con le soavi movenze, con i volti profilati dei due giovani apostoli successivi. La nuova larghezza di forme che viene all'arte del Perugino dall'affresco, si esplica nel modellato dei volti di personaggi assistenti ai cortei, fra i quali è l'autoritratto del pittore (fig. 3), schiarito da vivido lume, entro la cornice dei capelli disegnati uno ad uno. L'aria soffia nelle chiome irte e dure, le tien sospese senza riuscire a ventilarne la massa, con tanta minuzia segnata nei suoi particolari; il volto, molle e rubicondo, con la bocca sottile quasi compressa dalla grassezza del mento e dallo spessore del muscolo labionasale, non riflette, come quello degli altri personaggi, attori nella scena, interesse per la sacra cerimonia: volge alla sala lo sguardo limpido degli occhi cristallini, sereni e chiari come la luce splendente sui marmi della piazza, come l'arte sua che ignora la passione, l'impeto, il dolore.

Pietro Perugino era stato a Firenze; aveva veduto Antonio Pollajolo infondere, spezzando di continuo la sua metallica linea, vitalità esasperata alle forme: era stato a Loreto, e aveva veduto Luca Signorelli moltiplicare piani, affilare spigoli, arrovellar drappi, sferzare luci metalliche, nelle forme corrusche degli angeli estasiati dal suono, dei Dottori meditabondi sui testi sacri; ma tanta intensità di vita non aveva scosso le sue fibre tranquille: la sua arte è un placido lago che non conosce tempeste, intorbidamenti o lampi, che non increspa la calma superficie delle sue acque cilestri. I volti della Vergine, di Giovanni, delle pie donne, nelle scene della *Crocefissione* e della *Pietà*, conoscono la luce che può trasformare in perla una lacrima, non la contrazione che sciupa la purezza della linea: e l'aria che circola nelle navate dei templi aperti

su limpidi cieli, o nella fiorita valle del Trasimeno, non agita un velo, non scompone una ciocca delle capigliature, con tanta leggiadria disposte intorno ai volti: l'arte del Perugino è, tutta, un inno alla grazia.

Campioni di questa grazia, che sorride perenne nell'arte dell'umbro, fino a saziare, quando quel sorriso ha perduta la sua primitiva freschezza, sono le teste sospirose dei più giovani Apostoli nella *Consegna delle chiavi*, piegate alquanto sugli omeri, profilate con gentilezza femminea, penombrate con tanta morbidezza da cancellare ogni accento di luce, fiorite dai riccioli. Ecco la testa china e vagamente pensosa di Giovanni: certo l'artista ha inanellate prima sul dito e poi lasciate in abbandono le ciocche spioventi in artificiosi viticci sul collo e sugli omeri, tanto che irresistibile ci torna al pensiero la pennellata maestra che il Vasari dà al ritratto del Perugino, descrivendolo intento ad agghindare la sua donna bella, ad acconciarne le chiome. In contemplazione della bellezza umana, di movenze studiatamente graziose, di un'eterna gioventù di aspetti, nelle persone leggiadre, nei paesi tersi sotto cieli di puro e splendente cobalto, ci appare il maestro umbro, cantore di una poesia monotona di ritmi armoniosa e tranquilla.

L'aere quieto che spira nell'assolata piazza dei Perugino, fra i colli azzurri e gli edifici marmorei, tra le figure languidette dai gesti piani e lenti, dalle studiate acconciature, spira dalle acque, dagli alberi fronzuti, dalle neghittose assemblee della *Vocazione di Pietro a Andrea all'Apostolato*, opera di Domenico Ghirlandajo (fig. 4). Ma si è fuggita, da quest'affresco, la bianca luce, la mattinale frescura, che è l'incanto primo della scena peruginesca,

e non vale la dignità delle pose, la ritrattistica varietà dei lineamenti, l'amoroso studio dei costumi fiorentini, a compensare l'esasperante monotonia di queste schiere di personaggi allineate in lunghi filari, dove il profilo delle teste rivolte al fiume si stampa sulla guancia dei volti in posizione frontale. La corrente prima del Rinascimento pittorico fiorentino, scaturita dalla riforma iniziata da Masaccio con le sue possenti riquadrature corporee e gli spazi definiti secondo norme prospettiche, e proseguita da Andrea del Castagno, riduttore di quelle monumentali forme a schemi sintetici, del contorno forte e ampio, a segno acerbo e metallico, sbocca, da un lato, nelle impietrite battaglie, nelle policrome tarsie di Paolo Uccello e, per esse, nelle architetture luminose di Pietro; mette capo, dall'altro, alle cadenze di Filippo Lippi, alle nervosità esasperate del segno pollaiolesco, ai ritmi complessi di Sandro Botticelli. Il Ghirlandajo non è tra questi spiriti novatori, non porta nell'arte fiorentina elementi vitali: egli è un dolce tranquillo narratore, un superficiale descrittor di costumi, dei broccati sfarzosi che veston le dame in visita presso sant'Anna, delle sale pompose di rilievi marmorei, di legni intarsiati.

Come semplice, nonostante la minuzia dei particolari ornamentali, è l'ambiente in cui si svolge la sacra cerimonia della consegna delle chiavi! come faticoso e materiale, nonostante il bel raso turchino delle acque e il chiaror mattinale del fondo, il paese in cui i pescatori rispondono all'invito di Cristo! Strie minute, quasi vene di tavola piallata, descrivono il piano azzurro delle acque; le rocce si dividono in strati minutissimi; case, castelli, mura di città sembran modelletti ritagliati nel cartone, come le montagne: enormi si levano i pennacchi degli alberi fronzuti su quelle alture; la diligenza descrittiva del pittore,

che non si lascia sfuggir il segno di un archetto a festonar torri e mura, i trilobi gotici di finestre in una chiesa lontana, e vede tutto al microscopio, nei piani vicini e distanti dell'affresco, non ci nasconde la povertà di un insieme mancante di toscana misura: gli alberi a destra sono più alti delle alture su cui sorgono; un'approssimazione affatto materiale, dettata da pratica e non da artistica libertà, sostituisce il rigore delle proporzioni create dalla Rinascita.

Narratore calmo e prolisso, il Ghirlandajo descrive tutte le fasi dell'avvenimento: Cristo col suo corteo passa da una riva all'altra del Giordano, la barca di Pietro fa spoletta dall'una all'altra sponda, mentre nel primo piano si adunano, in contemplazione della cerimonia, cortei di spettatori compassati e tranquilli: occhi fissi in attenzione quasi forzata, occhi che sbirciano di sottecchi il volto del vicino, o sfuggono, divagandosi; file di persone diritte come allineati stecchi, crocchi di donne in placido conversare, baffi arricciati e zazzere prolisse, corpi incassati nelle tonache a piombo, senza la disinvoltura che il Ghirlandajo spiega nell'addobbar le immagini femminee che popolano la stanza fiorita di rabeschi marmorei e di rilievi, a sfondo della *Natività di Maria*, in Santa Maria Novella. Dame e gentiluomini non formano il coro della commedia religiosa, ma assistono all'avvenimento sacro come pubblico che segua, per consuetudine, una periodica funzione: v'è chi vi si reca per farsi vedere o ammirare, per vedere e criticare. Si aspetta la fine della cerimonia, i ragazzi stanchi di stare su due piedi, le donne occhieggianti qua e là, vecchi in procinto di addormentarsi: e tuttavia la folla ha una gravità, una serietà, che fa presentire il valore morale, se non quello religioso, della scena.

Domenico Ghirlandajo è, come la maggior parte dei Fiorentini suoi contemporanei, trascinato naturalmente nell'orbita di Ugo Van der Goes, del suo nordico particolarismo anche prima che la fonte limpida del Rinascimento toscano s'intorbidasse per quella mescolanza di acque straniere. Riflessa nell'ambiente fiorentino, la grazia delle figure nel *Trittico* di Ugo, la trasparenza degli smalti sgranati da tenui penombre, divennero poi legnosità di forme e manieristica morbidezza chiaroscurale: vedasi a che si riduca il movimento a S d'instabile equilibrio, di gotica eleganza, della Santa Margherita in uno sportello del trittico Uffizî, quando il Ghirlandaio lo ripete nella grottesca torsione del vecchio chiuso entro il manto a guardar con cipiglio tra pauroso e arcigno Cristo e i due apostoli che lo seguono.

David Ghirlandajo ebbe qui intervento limitato, ma l'opera sua è evidente in alcuni ritratti a destra, con fosche ombre che ne incrudiscono i lignei piani, grinze profonde, ispide setole di chiome, accenti realistici rudi, vivezza petulante di sguardi. Le tinte chiare si fondono invece nei volti dipinti dal placido Domenico (fig. 5), le iridi han trasparenze cerulee; con particolare compiacenza il pittore s'indugia a descriver la grazia dei chiari volti di donna, senza nessuno dei risentimenti di linea, delle nervose inflessioni che ci rievocano il tipo muliebre fiorentino traverso gli incantevoli profili di Antonio Pollajolo, i busti di Desiderio, l'oblungo ovale dei volti di Sandro. Sui colli tenui, le teste leggiadre, morbide di contorni, dipinte con dolce monotonia di chiaroscuro, si reclinan pensose nella cornice delle chiome mosse a onde uguali, profonde e leggiere, e portano, nella compassata scena, la grazia tranquilla dei gruppi di donne e fanciulli negli affreschi di Santa Maria Novella.

Alcune figure nel fondo, a destra, ci aiutano a datar l'affresco del Ghirlandajo dopo il *Sacrificio di Cora, Datan e Abiron*, e, forse, dopo tutti gli affreschi di Sandro Botticelli, poichè non solo i contorni insolitamente guizzanti di un ossuto volto di giovane, dagli zigomi aguzzi, dalle dilatate nari, e l'arco lieve del busto, richiamano, come una testa di vecchio coperta di berretto a punta, note botticelliane, ma la visione di Sandro può spiegarci il brulichio di luci nelle chiome ricciute, nelle crespe barbe di alcune figure, quale non si vede mai negli affreschi fiorentini del Ghirlandajo. A contatto con l'arte dei suoi grandi compagni, il Fiorentino, famoso e mediocre, gradevole e poco profondo, spesso ne riflette forme e aspetti: il giovane che ascolta il compagno ora descritto dal tipo botticelliano, nonostante i grossi capelli opachi, porta nell'affilato profilo, nelle labbra strette a incavar la guance, nei luminosi occhi, un'impronta palese del tipo peruginesco. Strascico languente di una grande tradizione, l'arte del Ghirlandajo raccoglie, dalle gloriose pagine svolte durante il Quattrocento sulle pareti della cappella di Sisto, motivi a ravvivar la compostezza fredda del suo spirito, mancante di quella fervida agilità, di quella sensibilità acuta e appassionata che son gloria dell'arte fiorentina sul volger del secolo.

Altra cerimonia, altre turbe di spettatori in parata: il *Battesimo di Cristo* (fig. 6) dipinto da un piccolo seguace del Perugino, Andrea d'Assisi, soprannominato l'Ingegno. Il Maestro umbro ha dato un primo disegno per l'affresco: lo dimostra la composizione del gruppo di Giovanni e di Cristo, affine a quella che apparirà poi nel quadretto del Perugino appartenente alla Galleria di Vienna, canto di azzurri sopra azzurri. Ma l'interprete porta terra terra, dal suo raffinato mondo di grazia, l'arte del Perugino, e

vuol tutto pedestremente spiegare, sino a far sorgere dal piano delle acque un isolotto minuscolo, proprio perchè il piede del Battista vi trovi sostegno. Il pittore s'ispira al Perugino primitivo, ripetendo figure da tergo, manti a strascico, sottili articolazioni di polsi, da cui le mani sembrano penzolare, esili e artigliate. Ma la facile e giusta modellatura delle forme perugine sche non è in questi fantocci, le cui teste spuntano da lunghe rettangolari casse pesantemente addobbate, e le mani si sviluppano enormi; torbide come il colore son le fisionomie, senza grazia e senza sorriso, altezzose e dure. Anche la sola figuretta di fanciullo che ricorda il Perugino nella regolarità dei lineamenti, nella morbidezza delle labbra in boccio, nella trasparenza acquea dell'iride, nei riccioli come erbe filigranate di luce, sembra imbottita; le belle chiome luminose s'arruffano in un disordine selvaggio; la mano poggiata sul fianco si stacca enorme e quadra dal polso rigido: la graziosa maschera modellata sui tratti di Pier della Pieve, a differenza di tutte le altre legnose fisionomie di spettatori, ne ha perduto lo spirituale incanto.

L'*Adorazione de' Magi* nella Galleria Pitti, opera tipica del piccolo Umbro, richiama a sazietà le figurette scarne, allampanate, angolose, che s'adunano, nel secondo piano del *Battesimo*, in ascolto della parola di Giovanni, trovando a fatica spazio nel confuso paesaggio, e alternando con dissonanze stridule gli atteggiamenti languidi delle estatiche figure perugine sche, a pose sgangherate di soldatacci spavaldi. Non si nota in queste forme nè la tranquilla armonia del Perugino, nè l'appariscente ricchezza del Pinturicchio. E se nell'aggruppamento generale delle schiere, a linee convergenti verso il gruppo di Cristo e del Battista, rimane traccia del primitivo disegno, la serenità degli spazi perugineschi, la dolcezza dei paesaggi umbri,

interpretati dal maestro, con molli cadenze di alture strascicantisi verso uno specchio tranquillo di acque, si sono fuggite da questo scenario, composto a fatica di irregolari montagne, di smilzi alberi, di rocce brulle che tagliano il cielo, sotto il tondo dell'Eterno, per una linea cruda e piatta, senza riscontri con i graziosi avvallamenti degli orizzonti perugineschi tra colli e piano, nel fondo dei quadri. Vi è, piuttosto, in questo povero scenario ritagliato nel cartone, una vaga somiglianza, dovuta alla sua irregolarità, con gli scenari del Pinturicchio, di cui però distrugge la coloristica pompa, diffondendo un'uggia di toni scuri e opachi su figure umane, colli e rocce, alberi e case di carta colorata.

Sopra disegno del Perugino il Pinturicchio compose la *Circoncisione dei figli di Mosè* (fig. 7). Tre rupi dividon lo scenario in superficiale regolarità di spazi; e pennacchi d'albero, assai più grevi, materiali e fronzuti di quelli che avrebbe profilato il maestro coi suoi fini pennelli intrisi di limpido colore, salgono sino a raggiungere, sbarrando il cielo, la cornice dell'affresco. Simili alberi, col fusto diritto e spoglio e la chioma densa, si vedono nel *Presepe* pinturicchiesco di Santa Maria del Popolo; i volti con duri lineamenti, rilevati da ombre fosche e da luci vitree, lignei, lontani dalla morbidezza degli ovali perugineschi, i drappi grevi, talora adorni da lineette e borchiette d'oro, sono luoghi comuni del colorito linguaggio pinturicchiesco. Ma l'ordine delle figure, in linee duplici e quasi parallele; i volti della seconda linea, nel gruppo attorno al bimbo circonciso, affacciati al vano tra spalla e spalla delle figurette nel primo ordine, come al davanzale di una finestra, ripetono la simmetria alquanto meccanica delle

schiere nella *Consegna delle chiavi*: la dolce vallata fuggente verso l'albore del cielo rispecchia l'ordine tranquillo dei paesi perugineschi.

Entro i limiti assegnati dalla trama del Perugino, il Pinturicchio porta il suo amore per la varietà e la lucentezza delle tinte; egli ha rivolto i suoi occhi di fanciullo, abbagliati da tutto ciò che riluce, alle pitture della sala: ha veduto al lavoro gli aiuti del Signorelli, ed eccolo subito valersene per muovere in criniere arrovellate le bianche vesti dell'angelo; ha veduto all'opera Sandro; ed ecco che l'umbro festaiolo allieta la scena di un argentino timbro di bianchi, intonando la fresca alba del cielo al bianco di calce della veste dell'angelo, al bianco violaceo, delicatissimo della canefora: l'argento lunare che splende nel gruppo vicino delle figlie di Jetro sembra irradiar la sua luce sull'affresco del seguace di Pietro Perugino. Alle compassate rassegna degli spettatori ghirlandaieschi, l'artista, in cerca di soccorsi, ha improntato la serietà dura e forzata degli assistenti al rito della circoncisione, ma quella gravità troppo costa ai personaggi ritratti: se i corpi stanno rigidi, gli sguardi hanno diversa mira, i movimenti delle teste sono disordinati; manca legame alla serie di personaggi in posa: sembra che la composizione, nonostante lo schema accentratore tentato con l'accordo fra la rupe alta nel mezzo del paese e le figure raccolte in ampio trapezio, tenda a disgregarsi, e che le immagini tendano a isolarsi una dall'altra, a vivere ciascuna a sè, per lasciar tutta la gaiezza pinturicchiesca ai fondi campestri, dove gli alberi sprizzano scapigliati dai prati rasi, e smilze figurine di pastori intrecciano danze.

Nel dipinger l'affresco della Sistina, il Pinturicchio si inebriò certamente delle luci splendenti dalle lamine d'oro di Sandro, e più forse dell'oro sparso da Cosimo Rosselli

per nascondere sotto il luccichio del metallo prezioso la povertà della sostanza pittorica e dell'incerta forma, ma si mantenne parco nell'uso delle dorature, mentre più tardi prodiga, apparatore ingenuo e senza misura, oro ed orpello, tele splendenti e multicolori smalti, alle sale vaticane dei Borgia.

Andrea d'Assisi, Cosimo Rosselli, povere voci nel coro della Sistina! Alla mediocrità vanitosa di Cosimo, tre affreschi furono affidati: l'*Ultima Cena* (fig. 8), l'*Adorazione del vitello d'oro* e la *Predica di Gesù sul monte.* Andrea del Castagno nel *Cenacolo* di Santa Apollonia, Domenico Ghirlandajo nel *Cenacolo* agli Ognissanti, hanno ispirato al Rosselli il disegno generale della scena; ma la dignità di aspetti che il Ghirlandajo sa infondere alla propria arte di tranquillo descrittor di costumi, la sensibilità scattante, l'aspra fibra metallica delle immagini di Andrea non hanno lasciata traccia nel piccolo fiorentino. Con falsa compunzione gli Apostoli di Cosimo si guardano l'un l'altro, fan cenni a discolpa, e mentre Cristo pronuncia le parole che dovevano far tremare i cuori, un gatto e un cane si azzuffano, e sul limitare dell'aula stanno ritti, in parata, quattro gentiluomini, ritratti di pittori che lavoravano nella Sistina, fra cui il Perugino. La sala, nella pittura di Andrea del Castagno chiusa e riquadrata da specchi di marmo lucente come le crude figure dal ferrigno contorno, la sala aperta alla frescura di un giardino toscano, nella *Cena* del Ghirlandajo, qui sfoggia un pretenzioso congegno poligonale cui non obbediscono le sfondate pareti fuor di rispondenza col soffitto, gran coperchio a ruota, e con i suoi ingranaggi di marmo chiaro: capitelli enormi su brevi lesene, candelabre auree di volgare disegno, bor-

chiette lucenti, completano lo scenario slegato e pesante, che sembra una parodia dell'architettonica eleganza fiorentina.

Tra i pilastri a libro, la sala s'apre, come per un loggiato, sulle scene raffiguranti *Cristo nell'orto*, la *Cattura*, la *Crocefissione*, che, per l'inesperienza infantile di questo discendente dei prospettivisti fiorentini, non sfondano e s'inseriscono come quadri a figurette di cartone, sulle pareti della sala. I volti gonfi, larghi e piatti, le insipide fisionomie, i drappi spiegazzati, il segno debole e incerto, il dilavato colore, rappresentano in quest'aula monumento della pittura quattrocentesca italiana, lo sfacelo della gloriosa tradizione fiorentina.

Le montagne lucenti e brunite, a contrasto con le valli aperte sul cielo carico di vapori, sfondo pittoresco alle turbe che attorniano *Gesù sul monte* (fig. 9), riflettono, specialmente a chi guardi la valle a destra con le grige forme dei casolari perdute tra i boschi, un sentimento scenografico delle masse e del chiaroscuro, una ricerca di pittoresco tale da distinguere questo paese nell'ambiente fiorentino, e rivelar una personalità più spiccata di quella del debole Rosselli, e incline a trar partito dal lucido sfumato fiammingo. Ci domandiamo se Piero di Cosimo, aiuto del maestro nella pittura, non abbia creato di sua fantasia il romantico sfondo. Quelle cupe montagne soverchiano la folla ammassata faticosamente in gruppi di figure sedute o in piedi, scala d'altezze che in certo modo ripete le ineguaglianze del fondo e compone di cumuli l'intiera scena. Gesù verso sinistra, predica sul monte, emisfero emergente dal suolo; guarisce, a destra, il lebbroso, e intorno a Lui si aggruppano le solite immagini con occhi atoni, forme piatte foderate di grossi panni, capelli di grossa stoppa inanellata, che il pittore disegna di pratica, approssimativamente, come gli edifici, ora slargando la radice del naso, ora

sgonfiando le labbra, ora torcendo il collo fatto di pasta. S'ingegna, il povero mestierante fiorentino, a rubacchiar motivi da Sandro Botticelli: basti vedere cosa diventi il Cristo botticelliano seguito dagli angeli nel *Sacrificio del lebbroso,* quando Cosimo lo mette a capo della schiera d'apostoli, lungo la china del monte. Facilmente si distinguono le teste dipinte dall'aiuto di Cosimo, Piero, forti di ossatura, squadrate con occhi vividi e acuti. A sinistra, Gesù che predica sul monte, a destra un vecchio gentiluomo con faccia glabra, bocca tenue, serrata, berretto calcato a forza sulla fronte convessa, e il vecchietto dall'arguto volto seduto nel gruppo delle donne a sinistra, il frate dal cranio piatto e gli ossuti zigomi, sono opere indubbie del forte scolaro di Cosimo.

Il paesaggio informe, arruffato e ligneo, senza la fusione di una ricca varietà di elementi, che notiamo nello sfondo alla *Predica di Gesù sul monte,* la riduzione al minimo delle figure costruite con salda ossatura da Piero di Cosimo, ripongono al livello dell'*Ultima Cena* l'arte del Rosselli nell'affresco raffigurante *Mosè che riceve le tavole della Legge* (fig. 10), *scende dal Sinai, spezza le tavole.* Figure allampanate, manichini di legno, accolgono il profeta che scende impettito dal monte, e mentre egli scaglia con gesto melodrammatico le tavole dell'offesa legge di Dio, ecco donne e giovani eleganti avanzare a passo di balletto, comparse mal truccate in un povero teatro di burattinaio toscano. Una sola figura esce da quel mondo impacciato di fantocci: il giovane levita, che attende, poggiato un braccio sopra la roccia, la testa poggiata al masso, il ritorno di Mosè. Non si ritrova in questo busto la possente ossatura delle teste modellate da Piero di Cosimo nell'affre-

sco precedente; s'arrotondano molli i lineamenti del volto le mani dalle grosse dita, ma la mirabile naturalezza dell'atteggiamento, l'intensità dell'espressione pensosa, il peso così evidente del busto che s'abbandona alla roccia, della testa che grava sulla mano, dimostrano una tempra ben più forte di quella del mediocre pittore, minimo fra i pittori della Sistina e ancora, probabilmente, l'intervento di Piero.

A Fra' Diamante, scolaro di Filippo Lippi, nel 1481 furono commesse pitture per la Cappella Sistina, come si desume da un breve di Sisto IV, che gli assegnava in compenso del suo lavoro una rendita di cento ducati sopra quelle del monastero vallombrosano di San Fedele di Poppi nel Casentino. Si attribuiscono allo scolaro di Filippo Lippi alcune delle finte statue di pontefici entro nicchie, ma, più che in esse, come già dimostrai nel mio primo volume sulla pittura del Quattrocento, è logico ricercare l'opera sua nell'affresco rappresentante il *Passaggio del Mar Rosso* (fig. 11), per le evidenti reminiscenze di Filippo. Una testa virile, che si sporge, corrucciata e intenta, fissi i lucidi occhi dietro le spalle di Mosè, ha le proporzioni massicce e quadre, gli zigomi tondeggianti dei tipi lippeschi; la donna che trasporta un fardello sul capo e l'altra che tocca, gemendo, la cetra (fig. 12), sono adorne sorelle di Erodiade danzante nell'aula del banchetto di Erode, a Prato; la struttura delle rocce, arcaistica, a scaglie, a piastre, non tondeggiante e sommaria come negli affreschi dipinti da Cosimo Rosselli con l'aiuto di Piero, è anch'essa tipica di Filippo. Ma se nel gruppo a sinistra s'incontrano segni, direi fisionomici, veramente lippeschi, nel *Mar Rosso* le figure non hanno più richiami ai tipi del Lippi, tanto da condurci invece, di

nuovo nella bottega del Ghirlandaio, ove, insieme col fratello di Domenico, Benedetto, sembra di riconoscere un pittore a volte, nelle sue opere fosche di tinte, vicino ai caratteri di quelle figure: Bartolommeo di Giovanni. Con i prossimi, affreschi di Sandro Botticelli, la *Sommersione dell'esercito faraonico* profondamente contrasta: all'albore degli orizzonti, ai lampi argentini sulle figure botticelliane, succede una uniforme tinta rossastra, di cuoio stampato, in cui sembrano impresse le brulicanti schiere faraoniche e le frange d'onda che il moto dei cavalli natanti sospinge, arco su arco, verso la riva; alle forme leggiere, ai gruppi ondati, ai ritmi fluenti di Sandro, succedono forme ampie e rotonde, lentezza di gesti e prevalente verticalità di pose nel gruppo massiccio degli Ebrei. La maestosa massa delle figure raccolte intorno a Mosè, spettatrice del disastro, ha di fronte la turba dei guerrieri di Faraone, travolta dal mare, brulichio di rottami che si estende dal primo piano sino alla città e alle altre nubi lontane. In questa mischia di uomini e di acque, erompe un turbinoso fervore di vita: l'acqua sale e stringe nei gorghi i cavalli impauriti e i guerrieri fierissimi di fronte alla morte, sulla tomba improvvisata dalla furia dei marosi.

Le figure degli Ebrei son modellate, da vigor d'ombre e da intensità di lumi, con forza di rilievo, animate da lampi cupi negli occhi, ma soprattutto dalle schiere faraoniche si sprigionano accenti di energia: sagome affilate di mandibole, aguzzi profili tesi dall'urlo o dalla lotta, braccia coperte d'armatura, appuntate al gomito come sproni d'acciaio per fender le onde, sguardi saettati di sotto ciuffi di sopracciglia selvagge. Queste figure accese da passione, determinate con singolare fermezza nei lineamenti, attestano la superiorità dei seguaci di Domenico su Cosimo Rosselli e la sua piccola pratica di mesteriante, che alle

immagini sa dare soltanto una forma approssimativa, un piatto simulacro di forma. Dal contrasto fra la mischia selvaggia dei vinti e la schiera ordinata del popolo di Mosè, muraglia inerte contro cui sembra stia per frangersi quel brulichio di soldati e cavalli, scaturisce un effetto teatrale, non mai raggiunto dal povero mimo dell'*Ultima Cena*. È evidente come le due parti dell'affresco appartengano a due mani diverse, e conviene ritenere che Domenico Ghirlandajo li affidasse a due suoi adiutori, per i quali noi abbiamo arrischiata l'ipotesi dei due nomi: Fra' Diamante e Benedetto Ghirlandajo assistito da Bartolomeo di Giovanni.

Opera invece intera, o quasi, della mano di Sandro Botticelli sono i tre affreschi che raccolgono episodi minori intorno alle scene raffiguranti il *Sacrificio del Lebbroso*, l'*Incontro di Mosè con le figlie d'Jetro*, il *Castigo di Corah, Datan e Abiron*. Roma non sembra aver giovato all'arte del sottile interprete delle liriche di Antonio Poliziano, per chi si fermi davanti al *Sacrificio del Lebbroso* (fig. 13), ripensando le armonie superne, le trame leggiere della *Primavera*. La linea traversa che dal colle scende verso il fiume, tagliando il piano del tempio, sembra interrompere il fluir del ritmo che unisce le figure accorrenti dai lati per stringersi attorno all'ara. Ma l'impressione presto si dilegua, per farci sentire il fascino della linea mossa dall'una all'altra figura, in ritmo affrettato e lieve come quello delle fiamme nel cavo dell'ara. Dall'alto di una rupe, Cristo scaccia il demone tentatore, e l'impeto sincrono di sei ali sollevate dietro le angeliche figure accentua la forza del gesto d'anatema: le linee inclinate esprimono la rapidità del castigo.

Le scene del *Nuovo Testamento* accompagnano e commentano gli episodi tratti dall'antico: Cristo a colloquio

con gli angeli quasi raggiunge la folla degli Ebrei, e sembra spiegare ai soavi uditori l'accordo tra il Sacrificio purificatore del male fisico e la vittoria dell'anima sul fascino della tentazione.

Ovunque, dalla fantasia poetica di Sandro, sbocciano ammalianti motivi ornamentali. La caduta di vitrei grappoli d'uva, legati al corpo di un fanciullo dai giri flessibili di un serpe di smeraldo e d'oro, le spire di un cornucopio, trasformano il modello classico, indubbiamente veduto dal pittore in nuovo intreccio di linee. Attorno la portatrice di legna, che avanza con impeto di Niche investita dal vento, guizzan le stoffe: il frequente respiro delle linee e delle luci s'affretta in questa fervida immagine, e in quella dell'angelo, la cui bianchezza argentina squilla nell'ombra composta dalle attornianti figure. E il costume del giovane dietro il gran sacerdote — corsetto aperto a campanula, maniche sparse di faville, collana di perle appese, lievi anelli di filo d'oro — sembra uscito dal regno delle fate per completare la sensitiva grazia del volto. Un intreccio di lettere cufiche, la voluta elastica di una piuma, una chiocciola di capelli sulla testa di una fanciulla, il labirinto di una rete di trine sopra un lembo di stoffa, l'intreccio volante dei fragili anelli di una collana, sono altrettanti miracoli della linea viva di Sandro.[1] La quercia dello stemma papale, che sboccia dappertutto, nei mazzetti aurei di ghiande e di foglie sopra il mantello di un giovanetto o sui tronchi recisi per il sacrificio, dà spunti alla fantasia del Botticelli, che volge a ghirlanda i rami di una rovere, di continuo variando il movimento metallico delle

---

[1] Nell'affresco raffigurante la punizione di Corah, Datan e Abiron, alcune teste dietro Mosè maledicente, a sinistra dell'ara, palesano l'intervento di Filippino Lippi.

rare foglie tramate d'oro. Quanto il pittore delinea col suo tratto incisivo e nervoso prende leggerezza e vita: le arcate zampillano di piano in piano su per il frontone del tempio; un edificio a sovrapposti ordini concentrici, in distanza, appare lieve e slanciato come pagoda orientale. Quelle architetture senza peso, agili e vuote, sembran pronte a involarsi da terra come le fiammelle d'oro entro il fumo dell'ara.

Nell'affresco raffigurante vari episodi della vita di Mosè (fig. 14), le linee descrivono gomiti acuti, con travolgente rapidità. Il campo della pittura aduna, in varia scala di proporzioni, molti episodi della vita di Mosè: il Patriarca uccide l'Egiziano; si toglie i calzari sul Sinai; ode dal roveto ardente la voce di Dio; guida gli Israeliti nell'esodo dall'Egitto; abbevera le pecore delle figlie di Jetro, scena centrale del quadro.

L'angusta gola che s'incanala dietro gli Ebrei in cammino sembra incalzar i fuggitivi nella sua inesorabile discesa: chiudono il corteo una vecchia, premichelangiolesca Sibilla, curva sotto il peso del suo fardello, un giovane dall'ossuto donatelliano profilo, una testa virile devastata dallo spasimo, contorta dall'urlo, rivolta a maledire la terra. Ma le tre figure che avanzano presso il condottiero, un giovinetto, una vecchia e un bimbo, preparano le dolci cadenze delle figlie di Jetro: le mani si flettono, le braccia s'intrecciano, i capelli ondulano carezzevoli; la linea non trova riposo: blandisce e sfugge.

Ed ecco, entro la cornice del corteo di fuggitivi e dei gruppi rappresentanti le vendette di Mosè, l'idillio pastorale delle figlie di Jetro (fig. 15). Le linee, tese altrove sino alla rigidezza nei loro zig-zag violenti, si compongono in murmure quieto di acque per tracciar i contorni delle fanciulle, Najadi delle fonti schiarate d'argento lunare,

curve con languore di canne palustri, con ritmo melodico d'incomparabile grazia: le vesti di velo, le pallide chiome fluenti con dolcezza di rivo o ritorte dal vento, il giro lene di curve che traccia il gruppo delle fanciulle e di Mosè intorno al cerchio del pozzo, sono ancor l'eco pittorica della primaverile lirica di Poliziano.

Non più riposi, non abbandoni di blande linee nell'affresco rappresentante il *Castigo del fuoco celeste* (fig. 16): la violenza del movimento, lo scoppio della bufera che tutto travolge, preludia, nonostante l'ampiezza delle immagini, all'impeto delle ultime opere botticelliane, ove le forme assottigliate, festuche in balia dell'aria, piegano alla rapidità delle correnti, e la linea, irrigidita e aspra, raggiunge la massima potenzialità di tensione e di scatto. Tre gruppi, in contrasto di forze, compongono l'episodio, e da questa immediata opposizione comunica alle forme istantanea espressione di potenza dinamica. Nel centro, Mosè chiede a Dio lo sterminio dei ribelli, i quali cadono fulminati attorno l'ara santa; a destra la folla turbinosa s'arma di pietre; a sinistra Mosè maledice i profanatori, mentre la terra li inghiotte: i due gruppi laterali sembran formati per contraccolpo dello scoppio di folgore che disperde le figure presso l'ara: la violenza del dramma scaturisce dalla elettrica istantaneità dell'azione. E come, nell'affresco raffigurante Mosè al pozzo e l'esodo degli Ebrei, una testa ossuta di vecchia preludia a tipi michelangioleschi, così, dopo aver osservato, nell'affresco del *Castigo di Corah, Datan e Abiton*, il vecchio iracondo che stringe le labbra impugnando il sasso, noi vediamo riapparire tra le formidabili schiere dei Santi attorno al Cristo giudice di Michelangelo, nella statuaria mole di Pietro, la linea cozzante del volto botticelliano e l'aspra fisionomia.

Chiudon la scena monumenti romani: l'arco di Costantino, un colonnato con sovrapposta loggia in rovina, ricordo del Settizonio diruto. Ma l'agile esilità delle sagome, le sottili scanalature delle colonne, lo slancio elastico di ogni forma, ci trasportano nel mondo fiorentino del Brunellesco: i bassorilievi, le statue, partecipano al movimento della scena. Il movimento raggiunge unità perfetta nei suoi veementi contrasti: curvando, piegando, torcendo, il Botticelli ottiene, nella *Punizione di Corah, Datan e Abiron*, la concordanza tragica delle azioni diverse, come, disegnando in un solo foglio un *Canto della Divina Commedia*, riesce a condur nitidissima la linea della composizione e a commentar passo passo i versi danteschi.

Uno studio ignorato per il *Sacrificio di Corah, Datan e Abiron* è nel gabinetto della Galleria degli Uffizî (fig. 17). È un primo pensiero, tracciato con segno febbrile, col fuoco dell'ispirazione, a tratti di penna turbinosi, e presenta qualche variante rispetto all'affresco della Sistina. I fornici dell'arco trionfale elevato nel centro son tutti sfuggenti in prospettiva, mentre nell'opera compiuta il pittore, disegnando frontale il fornice mediano, sfuggenti dall'asse di quel fornice, in opposta direzione, i laterali, meglio segue il movimento divulso dei gruppi intorno all'ara; a destra, nel disegno, s'innalzano solo groppe di colli, una sull'altra, senza il colonnato che nella pittura fronteggia le fabbriche del lato opposto; a sinistra, invece, oltre l'edificio di pianta quadrangolare, si vede un turrito edificio a pianta rotonda. Anche la distribuzione delle immagini presenta molte varianti: nel gruppo a sinistra, mancano i due gravi spettatori della scena, dipinti da Filippino; anche nel gruppo a destra, mancano tutte le immagini eseguite da Filippino, non partecipi al dramma, e l'azione si sviluppa fulminea, se pur meno

serrata e violenta che nell'affresco, dove la folla si stringe compatta, nella tensione che precede lo scatto, intorno a Mosè. La stessa nota si può fare riguardo al gruppo mediano, che nel disegno si svolge come turbinante mulinello, mentre nell'affresco due gruppi disposti lungo gli spigoli dell'ara arretrano a contrapposto, come colpiti in pieno dalle fiamme, lanciati nello spazio da forza vulcanica: ai movimenti vorticosi succedono movimenti angolari: alle curve, linee spezzate; all'impressione di continuità del movimento un'impressione dinamica, istantanea e violenta.

Col Perugino fu invitato alla decorazione della Cappella Sistina l'eroe della pittura quattrocentesca nel mondo toscano sul confine dell'Umbria, Luca Signorelli. L'atletico pittore fornì solo il disegno; preparò la grande costruzione architettonica dell'affresco raffigurante *Gli ultimi giorni di Mosè* (fig. 18), falsato in parte dal frondoso paesaggio, che, nonostante la ripartizione metrica degli spazi, più non riflette, nel suo agghindato aspetto, l'aspra natura, l'aridità grandiosa dei paesi signorelliani irti di rocce. Ma la disposizione generale delle figure, su due piani, uno dei quali più elevato, l'altorilievo scultorio delle immagini rispecchiano la potenza costruttiva del pittore che comporrà i lunettoni di Orvieto come ripide scale di forme abbacinate: il genio di Luca si rivela nella Sistina per evidenza plastica delle masse, percosse talvolta, come l'armigero in colloquio col giovane seduto, da sprazzi di luce esaltatori del rilievo. L'interprete, Bartolommeo della Gatta, temperamento opposto a quello del Maestro, incline a delicate tonalità pittoriche, a forme esangui e sfibrate, colorando il cartone, ci ha consentito di goder ancora la grandezza della trama di Luca.

In primo piano, Mosè legge il proprio testamento al popolo e affida al successore Giosuè lo scettro del comando. In secondo piano, l'angelo indica al profeta la terra promessa, e il condottiero d'Israele discende triste dalla rupe; nell'avvallamento a sinistra, il profeta è pianto dai suoi fedeli. Queste figurine in distanza, allampanate, esili, in pose teatrali, sembra stiano per sfasciarsi a ogni movimento; nessuna traccia del vigore di Luca che, nel plasmar ad Orvieto, in proporzioni minime, le immagini in distanza, non abbandona la costruzione a complessi piani, a spigoli acuminati. Qui, evidentemente, il traduttore segue la propria ispirazione e raggiunge la consueta finezza pittorica nel penetrar le smilze figurine della morbida luminosità di un cielo bianco rosa. Consunte dall'aria, le filiformi immagini richiamano il *San Girolamo* d'Arezzo, capolavoro del Maestro; i colori delle vesti di velo si smarriscono in quell'albore rosato. Mantengono invece l'effetto plastico le figure ammassate sul primo piano dell'affresco, specialmente quelle viste da tergo, i cui muscoli sembran forzare i giachi aderenti: il pittore, che nelle opere originali lascia disfarsi le forme languenti, e rinuncia alla energia del movimento e all'evidenza plastica per studiar dolci riflessi su trasparenti forme bianchicce, tonalità fioche e pallide, qui, guidato dal disegno signorelliano, ottiene il rilievo, involontariamente arrotondando e gonfiando le angolari forme del prototipo. In alcune immagini, quali il soldato a destra che agilmente arretra per meglio fissare Mosè, lo statuario giovane seduto, l'armigero che a lui si volge, rilevato da un tagliente limite fra luce e ombra, l'aguzzo Mosè, seduto come Erode nella *Flagellazione* di Morra sopra un alto piedistallo, e il tipico vecchio signorelliano poggiato al bastone. Pier d'Antonio Dei si avvicina come non mai alla forma del Maestro. Il Camaldolese; che aveva

eseguito per il Perugino, nella *Consegna delle chiavi,* i due Apostoli successivi al Cristo, lustrando di vitrei chiarori i lineamenti, dipingendo con fine e continuo tratteggio, obliquo e parallelo, formando di fili calligrafici i riccioli delle folte barbe, qui ripercuote i tipi signorelliani nel sommario e facile rilievo delle figure virili, turgide e arrotondate, per ritrovar se stesso nei grassi putti dai lineamenti disfatti, roridi di lume bianchiccio, nelle pallide immagini muliebri, con ceree carni, riccioli di metallo, vesti di velo tramate di lumi vitrei.

Opera probabile del Pinturicchio sono poche figure di spiccato tipo umbro peruginesco, tra le genti che attornian Mosè: ad esempio il personaggio tronfio, in piedi dietro il giovane seminudo, e l'uomo in piedi tra un armigero e il vecchio barbato che si rivede dipinto da Piero d'Antonio Dei nell'affresco della *Consegna delle chiavi;* ma in particolare la mano dell'Umbro durante il periodo di maggior fedeltà al Perugino si palesa nei sei personaggi sul limite del campo, con volti assottigliati e gentili e sfoggio di ricci lucenti: tra queste figure il pittore ha voluto presentarci lo stesso Perugino.

All'esemplare, cui si attiene il Dei con fedeltà penosa illanguidendo luci e forme, più non guarda, se non forse per l'aggruppamento, il maestro umbro: in queste illeggiadrite figure si perde ogni eco della forza travolgente di Luca. E un rimpianto sorge davanti all'affresco disegnato dal Signorelli: il rimpianto che nell'aula ove Michelangelo celebra con le sue immagini dipinte il trionfo della statuaria cinquecentesca, non ci sia dato, per la debole traduzione assistere anche al trionfo dell'energia plastica nel secolo di Donatello e di Antonio Pollajolo, per opera delle nervose immagini, degli sfaccettati volumi di Luca.

Sopra i campi d'affresco, s'incavano nicchie (fig. 19) disposte in un ordine architettonico, con cornice d'imposta e balaustre e catino a conchiglia raggiata nelle nicchie con figure di Pontefici. Il criterio dispositivo di tutte le immagini fu probabilmente suggerito dal Botticelli, che fornì anche disegni o cartoni per molti di quei ritratti (fig. 20).

Nella volta (fig. 21), sopra le membrature sottili e nitide del Quattrocento, sopra le nicchie marmoree dei Pontefici e le candelabre fiorite dei finti pilastri, Michelangelo costruisce l'ossatura di pietra, immane e poderosa, che circoscrive le scene bibliche e aduna i profeti e gli *ignudi*, i putti cariatidi e i demoni, gli Avi che nei triangoli e nelle lunette impersonano, enigmatici e grandi, la vita d'Israele. L'architettura massiccia e serrata, a profondi incavi di base piana e ad aggetti erompenti, come nella cappella medicea a Firenze e nella cupola di San Pietro a Roma, con la vicenda ripetuta di sporgenze e rientranze, l'energia scultoria, il dinamismo plastico proprio alle forme di Michelangelo, e si stringe in inscindibile tutto con le statuarie figure. Massa e rilievo sono, col movimento, elementi primi dell'arte di Michelangelo: ecco perchè, mentre i quattrocentisti incavano nicchie dietro le figure dei Pontefici e Raffaello curva le pareti del coro nella *Messa di Bolsena* e pone la *Madonna* del Louvre sotto un'ideale cupola di nubi, Michelangelo stende piane le pareti marmoree dei seggi che ospitano i profeti, le ampie cornici, da cui si staccano, sui dadi di pietra, i nudi efebi.

Una grande tribuna ospita Profeti e Sibille; ai capitelli dei pilastri s'impostan piedritti, seggi ai nudi che rilevan gli angoli delle cornici marmoree. Espressioni dello spirito di lotta insito in tutte le forme create da Michelangelo,

gruppi di putti erculei staccano a viva forza dalle basi i capitelli dei pilastri che chiudon le cattedre; l'ombra monocroma degli scudi legati da nastro accentua il rilievo dei piedritti: dappertutto la vitalità della forma emerge invincibile da membra umane e da membra marmoree.

Agli archi delle lunette sopra le finestre s'agganciano tabelle coi nomi delle famiglie d'Israele in esse raffigurate; altre famiglie s'adunano nello spazio dei triangoli che s'impostano alle lunette, addentati all'apice dalle teste d'ariete che il Correggio ripeterà, vestendole di carne rosea, nella Camera di S. Paolo: nei pennacchi dei triangoli curvilinei, coppie monocrome di demoni incatenati animano di lotta l'ombra delle pareti marmoree; ignudi efebi reggono i pesanti festoni e i nastri che fissano alle cornici dei minori quadri biblici scudi con storie dell'antica legge. Nei quattro angoli della sala, infine, sono le storie di Ester e Assuero, del Serpente di bronzo, di David uccisore di Golia, di Giuditta e Oloferne. Tra le membra poderose, l'architettura della volta chiude il prologo della storia di un'umanità perseguitata e infelice, oppressa senza speranza di liberazione, in lotta con un destino implacabile. La tremenda inutilità degli sforzi umani si esprime in ogni forma, con repentini scoppi di furore e annichilimenti improvvisi: vi partecipano i fanciulli inseriti negli stipiti delle cattedre, inarcando i muscolosi torsi, avvinghiando le braccia come funi ritorte; vi partecipano gli ignudi, traendo in direzione opposta i festoni, scagliandosi nello spazio con grida frenetiche, costringendo le membra erculee a faticosi intrecci, dal fondo della cappella all'altare, in ordine inverso alla successione storica delle scene bibliche figurate nei quadri, il movimento e il rilievo delle forme aumenta di zona in zona. Novità formidabile dovette apparire questo vivente

organismo di membra umane e di membra murarie, creato per decorazione di soffitto. Gli ottagoni, i quadri, i rettangoli che dividono i soffitti dell'appartamento Borgia e del coro di Santa Maria del Popolo, opere del Pinturicchio, formano una superficiale sostituzione di scomparti con figure ai cassettoni adorni di stucchi dagli architetti del Quattrocento; Luca Signorelli, il solo che avrebbe potuto portare nella pittura di volte l'ardimento costruttivo raggiunto nelle lunette della cappella Brizio, è costretto, in quella cappella, ad attenersi agli schemi dell'Angelico; i più audaci, il Mantegna nella Camera degli Sposi, e, sugli esempi del Mantegna, il decoratore emiliano di palazzo Scrofa Calcagnini, aprono finti oculi cinti da balaustre nel mezzo del soffitto, facendone emergere figure di scorcio, affacciate al parapetto che sfonda nell'azzurro. E quando Raffaello dipinge la stanza della Segnatura, intorno all'occhio bramantinesco, eco novella del motivo di Andrea Mantegna, ripete le divisioni in rettangoli e cerchi e quadri, corniciate dallo sfavillio di finti musaici. Non questa divisione di spazi esteriore e leggiadra, nell'arte di Michelangelo, non le velate atmosfere correggesche, che infondono alle forme leggerezza, sfumando colori sopra colori, ma travi e pilastri stretti l'un l'altro come ferree catene; peso di corpi che incombon dall'alto sulla vasta cappella. Le luci, balenando, esaltano la vitalità di questa immane ossatura, che uguaglia per energia scultoria le architetture delle tombe medicee e della cupola di San Pietro tutte contrasti di forme gravanti e di slanci elastici.

Michelangelo cominciò, come è noto, l'opera sua dal fondo della Cappella Sistina, dalla storia di Noè ebbro (fig. 22), ancor trattenuta nel movimento e nel rilievo,

giungendo alle scene della Creazione, ove l'impeto del movimento raggiunge il suo culmine. La posa statuaria di Noè, antica divinità fluviale, preludia, per l'incrocio tra il braccio inerte e la gamba sollevata, e il peso della testa piombante sul petto, alla complessità di piani scultoria delle statue giacenti sulle tombe medicee; la figura dello zappatore in distanza ne ripete l'erculea gravità di curve, infondendo alla scena un ritmo cadenzato e oppresso.

La certezza della inutilità eterna di tutti gli sforzi umani contro il destino, tormento dell'anima di Michelangelo, ha, nella scena del *Diluvio* (fig. 23), come nel *Giudizio Finale*, una delle sue espressioni più tragiche. I flutti salgono, e mentre sopra uno scoglio la pietà umana porge sostegno ai naufraghi, e braccia di vecchi e di donne si tendono ansiose ai sopraggiungenti, mentre l'istinto selvaggio della vita arma contro i compagni di sventura le braccia degli uomini sulla barca in balìa delle onde — evocazione dantesca — un'orda che sopraggiunge, senza fine, dal piano, s'affanna lungo la ripa incalzata dalle acque. Vana la pietà dei buoni che tende soccorrevoli braccia ai caduti, vana l'ira delle Furie che respingono dalla barca i naufraghi, vana la marcia disperata delle genti che salgono sull'alta scogliera, avvinghiate alle cose più care: la morte sale inesorabile con l'acqua, più rapida del loro cadenzato e pesante cammino, per travolgere, con l'albero, il giovane che vi s'attorce tra il furore dei venti. Incombe tragico il fato su quei fuggiaschi, più da commiserare perchè forti e grandi negli affetti e nella paura.

Sulla riva le figure compongono epici gruppi, magnifica fra tutte la nuda gigantessa che avanza dall'antro nero del manto il duro profilo di fiera: un'ostinata volontà scava ferrei i contorni dei lineamenti, imprime fissità di-

sperata e tremenda agli occhi che cercan lontano una irraggiungibile mèta di salvezza.

Tra le più serrate composizioni di Michelangelo, il *Sacrificio di Noè* (fig. 24), dove lo scultore coordina il movimento delle forme al movimento dell'ara, disposta per angolo, avanzante dal fondo, col suo affilato spigolo, come vomere che fenda la terra. Il gruppo dei giovani che apprestano il sacrificio, e dei bovi e dei cavalli nel fondo, si abbassa gradatamente, con la greve lentezza dei festoni che nella cappella medicea s'appesano tra balaustra e balaustra dell'attico. E gli atleti del cartone michelangiolesco per la *Battaglia di Cascina* rivivono nel giovane ignudo, steso carponi ad attizzare il fuoco nell'ara.

Divulsione di forze scatenate in senso opposto, da un comune centro, riunisce in un solo attimo, con immediatezza fulminea, le scene del *Peccato* e del *Castigo* (fig. 25). La spirale delle anella serpentine avvinghiate al tronco d'albero che divide i due campi dell'affresco si scioglie d'improvviso in due violenti scatti, del demone verso Eva, dell'angelo vendicatore, che per un braccio si attiene all'albero e con l'altro appunta la spada al collo di Adamo. Le due forze del Male e della Vendetta scaturiscono da uno stesso centro, con uguale impeto: l'albero, avvinto dalla anella di un serpe, è nido di folgori che simultaneamente scoppiano nel cielo senza nubi, fosforico e ardente sopra la terra arida. Non intervallo fra la *Tentazione* e la *Cacciata di Adamo e d'Eva*: alla colpa segue fulminea la vendetta di Dio.

La terra nuda e desolata, il deserto che si stende sotto i passi dei primi uomini respinti, ha di fronte non il Paradiso dantesco popolato di fiori, ma un arido scoglio, un ammasso di rocce, da cui s'innalza, torcendosi con erculea lentezza, uno dei più formidabili gruppi scolpiti da

Michelangelo: Adamo ed Eva, marmorei torsi che anticipano al nostro sguardo le faticate spire dello schiavo del Louvre. Il volto di Eva coi lineamenti dilatati dal respiro impressi di vigore e di volontà nella scena della tentazione, s'annicchia tetro, fra le attanagliate braccia della fuggitiva, affascinata dal lampo della spada, abbrividente come se il tocco freddo della lama l'avesse raggiunta.

Uno scoglio — il Paradiso terrestre —, un piano desolato — la terra — compongono il teatro della *Creazione d'Eva* (fig. 26): la roccia e il tronco mozzo accolgono, come statua nel cavo del sasso da cui fu tratta, la forma atletica del primo uomo, che segue, rigirando le poderose membra, il moto delle mani incrociate attorno a un mozzo ramo, come per invisibili catene. Da questo ciclopica forma prigioniera e dal suo nido di roccia, si sprigiona la grande forma di Eva, attratta dal gesto suscitatore dell'Eterno, tesa in direzione obliqua, come ramo divaricato dal tronco. Avvolto nel manto monumentale, alto dal suolo come albero gigante, il Vegliardo curva la testa sotto la cornice, troppo bassa per la sovrumana statura: dietro lui la terra apre il suo piano arido, la sua solitudine paurosa. E l'occhio di mago, severo e magnetico, il lento gesto suscitatore della destra aperta, sprigionano dalla forma di Adamo e levano da terra la massiccia forma di Eva, affascinata e orante.

Una ripa scoscesa, una rombante nicchia formata dal manto dell'Eterno per scatenare con epica veemenza dal suo fondo di tenebre il grappolo gigante di Dio e degli angeli, son le masse scultorie della *Creazione di Adamo* (fig. 27). La massa del monte, triste lembo di un Paradiso terrestre che annuncia non la gioia promessa da Dio alle creature avanti la colpa, ma il desolato abbandono dell'uomo, la sconfinata amarezza della vita umana — terra arida, senz'alberi e senza fiori — riflette col torpore delle sue

onde il movimento penoso, l'inconscio risveglio della forza nella statua giacente, le cui membra possenti, sollevandosi dalla terra madre, vinçono a fatica il letargo. Una gamba puntella il braccio sospeso, e appena la forte spalla sollevata, il collo poderoso, confitto tra il cerchio delle clavicole come tronco d'albero entro la nuda terra, esprimono la forza immane che sta per svegliarsi in quel corpo dalle membra atletiche, in quella taurina testa dai lineamenti grandi e dolorosi (fig. 28): nel suo torpido risveglio alla vita l'uomo è la creatura predestinata al dolore. Tanta lentezza di moti nella massa del monte, e in Adamo che sembra tratto da essa, ha il suo contrapposto nella rapidità del volo di Dio e degli angeli: folgore che traversa rombando lo spazio: elettrico principio di vita. E le linee trasverse segnate dal corpo, dallo scoglio e dalla tesa figura del Creatore, diventano, per la prima volta nell'arte di Michelangelo, mezzo a esprimere la travolgente rapidità dei moti.

Non più rupi o tronchi a complemento della figura umana, nella scena raffigurante la separazione della terra dall'oceano (fig. 29), ma un piano di cielo, un piano di acque, fondo liscio da cui emerge, nella imponenza del gesto, la figura di Dio, che si disserra dal gorgo approfondito del manto, nido di tenebre e di tempesta. Il tipo del Mosè michelangiolesco fa la sua prima apparizione in questo volto dai lineamenti accigliati tra flutti di barba e di chiome, tra lampi di luce tempestosa; e il gesto ampio delle mani che separano le acque dalla terra incombe dall'alto con maestà terribile: il dio vendicatore degli Ebrei ha una personificazione tragica in questa tonante figura che passa, trattenuta da atletici fanciulli, con rapidità di nembo sul piano deserto delle acque.

Dal contrasto fra due masse, lanciate in direzione opposta, l'angelo annunziatore, che s'allontana, con impeto

di bolide, verso il fondo, l'Eterno che inoltra, distese le braccia tra i globi della luna e del sole, si scatena la azione nello scomparto seguente: Dio crea il sole e la luna (fig. 30). Giudice implacabile, l'Eterno sembra dardeggiare dagli occhi cupi, dalla corrugata fronte, la sua condanna sul creato che le mani formidabili suscitano dal vuoto dei cieli, e con le braccia tese scagliar la maledizione divina sulla terra.

Dio separa, nell'ultimo scomparto verso l'altare, la luce dalle tenebre (fig. 31): l'immagine, attratta nel vortice fluido, rinuncia alla definizione michelangiolesca per turbinare, massa abbozzata e potente, tra gorghi di drappi e di nuvole.

Come nelle scene bibliche, il ritmo del movimento, l'energia della forma, segna un crescendo rapido, dal fondo della cappella verso l'altare, negli agili nudi, che spiegano forza e bellezza atletiche, completando, con i tondi monocromi e i viluppi di nastri e festoni, la decorazione grande e severa e l'appassionata vicenda di contrasti che anima l'architettura: la rigidezza lineare delle tese cornici trae valore dalla rotondità plastica e dalle spezzate linee delle statuarie immagini. I quattro atleti attorno al quadro raffigurante Noè ebbro (fig. 32), fiori della bellezza di Michelangelo, nel profilo sottile e marcato (figg. 34 e 35), nei groppi serpentini dei riccioli, nella meditabonda tristezza degli sguardi, riposano, stanchi, sul leggio; appena le gambe piegate o puntellate alle cornici marmoree esprimon lo sforzo di trattenere i vasti clipei. Fra le coppie del quadro successivo (fig. 33) si stabilisce un contrasto di slanci equivalenti: le persone indietreggiano, tendendo i nastri, che sprizzan come fasci di raggi dalla cornice del clipeo:

la compostezza stanca, l'indolente tristezza dei primi efebi si muta in azione simultanea e repentina, in intensità di terrore o di gioia: uno dei quattro vive, nella sinistra luce degli occhi sbarrati, l'incubo del prossimo Diluvio, altri due indietreggiano i lucidi corpi con impeto, quasi in atletico gioco. Al movimento divulso, radiato dal centro ai margini, che si sprigiona da questi efebi, succede, attorno al quadro della creazione d'Eva, lo slancio dall'esterno al centro; alla diagonale, la linea spezzata: vicenda di contrasti in cui si esprime la vita scultoria delle forme michelangiolesche. Il contrasto si ripete fra le due coppie d'atleti, una delle quali, nell'apparente riposo, cela una complessa vita di piani incrociati, di opposti pendii, nello sguardo annuvolato e profondo, amarezza o terrore; le altre due, immagini di tempesta investite dalla bufera, chiuse nel gorgo dei manti, s'avventano con impeto dai sedili marmorei.

Il parallelismo generico delle pose, che nei quadri primi mette in contrasto equivalenti forze, pur senza mai cadere nella simmetria, si muta, nelle coppie d'efebi attorno l'Eterno che separa l'acqua dalla terra (figg. 36 e 37), in libera varietà di moti: qui, uno rotea sullo sgabello, come intorno a un pernio, mentre l'altro incurva il dorso erculeo, puntella il ginocchio rematore che lotti contro l'onda, chiome al vento, bocca aperta al grido; là, una cariatide dolorosa s'annicchia schiacciata da invisibile peso, mentre il corpo nervoso del suo compagno, in preda a bacchica ebrezza, scatta, lucente e forbito, nell'istantanea agilità del salto. Simile varietà di moti si ripete tra gli ultimi efebi verso l'altare; e l'azione trova, a differenza che nelle prime coppie di nudi, complemento nei moti di ogni singola immagine, nell'incrocio complesso e faticato delle membra, nella curva possente di un torso.

Esempi sublimi di scultura michelangiolesca questi ultimi nudi: basti citare il giovane assorto (fig. 38), che incrocia gambe e braccia, sprigionando dalla complessità dei larghi piani, dalle luci mobili come riflessi di specchio sulle membra tornite, l'energia dell'olimpico torso, e fissa lontano lo sguardo annuvolato e profondo come quello che s'oscura nell'ombra dell'elmo di Lorenzo de' Medici, il Pensieroso. Agli schiavi scolpiti per la tomba di Giulio II si accosta un atleta che sembra raccogliersi, piegato il braccio all'altezza del capo, in un supremo sforzo per svincolarsi dai ceppi; ai colossi del *Giudizio Finale* l'altro che, puntellandosi, con un braccio e una gamba incrociati, al dado marmoreo, curvo sotto il carico del cornucopio, si stacca dal soffitto come masso gigante che stia per franare dalla vetta di una montagna tra baleni di luce. Il grandioso blocco marmoreo di questa cariatide chiude la serie dei nudi, tra i quali sono creazioni sublimi del tipo di bellezza michelangiolesca, bruciata dalla passione, nata da una razza di giganti e d'eroi.

Tra i clipei, elemento prezioso della decorazione michelangiolesca, sono composizioni che non dovrebbero sfuggir inosservate, e che lo Steinmann ha il merito di aver raccolto nella sua pubblicazione sulla Sistina: basti citare il tondo raffigurante la *Morte di Joram* (fig. 39), ove dal centro del cerchio s'irradiano con impeto fulmineo le forme dei cavalli, dei guerrieri, del vinto eroe, e l'altro dello *Sterminio della stirpe di Aab* (fig. 40), affine all'*Adorazione del Serpente d'oro*, per l'inestricabile viluppo di forme nel cerchio del tondo.

Quattro rilievi decorano i triangoli curvilinei dei pennacchi: David e Golia; Giuditta e Oloferne; Ester e Assuero; il Serpente di bronzo: tutto echeggiante il primo dell'impeto che anima la spada, il corpo agile, la mano di

David (fig. 41), confitta, come morsa, nella chioma del colosso; di ritmo grave e solenne il secondo (fig. 42), dove l'ombra che vela un guerriero accosciato e il corpo di Oloferne, vivente ed erculeo come ogni cosa di Michelangelo, incapace di esprimere l'inerzia e la morte, dànno risalto, per contrasto con le mobili luci, alle due ammirabili forme di Giuditta e della servente. Come Luca Signorelli in Orvieto, Michelangelo si trova qui di fronte al problema di decorare spazi curvilinei, e, come già il Signorelli, non si contenta del comune schema quattrocentesco, che dispone le figure in tal caso sopra un piano affatto superficiale, ma ricerca la profondità bastevole ad ambientar il rilievo statuario delle forme. Non vi riesce nel *triangolo* probabilmente più antico: l'uccisione di Golia, dove si studia d'infondere, col grande ventaglio della tenda, risonanza alla curva della spada roteante e delle cornici; trova invece una soluzione architettonica nel rilievo dipinto di Giuditta, ripetendo la costruzione a spigolo del *Sacrificio di Abramo* e disponendo l'angolo dell'aperta tenda di Oloferne lungo una linea parallela alla bisettrice del pennacchio, non coincidente con essa: soluzione ripetuta nella storia di Ester e Assuero (fig. 43), più complicata di piani e tutta dominata dallo spasimo che torce le membra erculee del crocefisso, dal gesto dilaniato delle braccia. La composizione, retrocedente, da destra a sinistra, grado per grado, verso profondità più cupe, riassume, in questa figura centrale, la complessità, la varietà dei suoi piani.

Simile divisione di spazi, come per ideali nicchie squadrate, è abolita nell'affresco maggiore, e, probabilmente, ultimo della serie, il Serpente di bronzo (fig. 44), dove il gruppo teso degli adoranti s'oppone, muraglia compatta, alla massa convulsa dei puniti, che nella lotta contro la morte s'incalzano, intrecciano spira con spira, come se

un'unica serpe mostruosa involgesse nelle sue anella le atletiche figure. Abbandonato il criterio architettonico, Michelangelo ripete, nell'incalzar tragico delle spire, in un sovrapporsi di rotanti ingranaggi, l'effetto dinamico dei suoi marmi scolpiti, chiudendo con una dantesca visione il ciclo delle storie tratte dall'antico testamento.

Dalle monumentali cattedre, articolate per mezzo di una serie di gradi, di balaustre, di cariatidi, Profeti e Sibille interrogano gli enigmi del destino e vivono la passione di un tragico futuro: Zaccaria (fig. 45), appuntato lo sguardo sotto il velo delle palpebre, teso il secco aretinesco profilo, scorre le pagine del libro cercando la frase che affatica il suo spirito; Gioele (fig. 46) spiega il rotulo con nervose mani; la Sibilla Delfica (fig. 47), dilatati gli occhi dall'incubo, scolpiti dal terrore i forti lineamenti, fissa qualche tetra apparizione; Jsaia (figg. 48 e 49) ascolta la voce di uno dei genii, e la morsa del dolore tortura i lineamenti consunti, la bocca inaridita, lo sguardo velato, tutta la figura roteante sul perno dei piedi avvinghiati; la Sibilla eritrea (fig. 50), immagine di Giustizia che interroghi il libro della Legge, immota nella monumentale posa, arresta lo sguardo sul libro rivelatore; Ezechiele (fig. 51) s'avventa dal seggio, sbarrato di terrore l'occhio, in ascolto di voci profetiche. Un gemito inarca le labbra sottili della Sibilla cumana (fig. 52), ferita aperta dal dolore in quel volto di vecchia Parca, disseccato sul corpo immane; e la mano sinistra attanaglia fra le dita convulse il libro che racchiude le minacce del destino. Si protende dal seggio a tracciar sopra una tavola le parole della profezia, Daniele (fig. 54), forma gigante, occhi di mistero socchiusi: vivente enigma. Profilo d'ombra, il volto chino della Sibilla Persica (fig. 53) che affatica gli occhi di maga sul libro della sorte. Il rilievo delle marmoree forme di Miche-

langelo, espresso soprattutto dalle curve del drappo sulla testa china, del manto sul torso gibboso, si perde nel volto: velo d'ombra, incorporeo, sul fondo lucente del marmo e delle bianche pagine.

Geremia (figg. 55 e 56) in pianto sul destino dell'uomo, attratto lo sguardo a terra come verso profondità d'abisso, serrate le labbra della forte mano a soffocar il grido del dolore, ci si presenta come l'immagine eterna di Michelangelo e della sua eroica anima, assillata dalla visione di un tragico destino, votata al dolore, deserta e incompresa nel mondo umanistico di Roma. Il ferreo incrocio delle gambe avvitate, espressione di forza sovrumana, accentua l'abbattimento dell'erculea persona, della leonina testa grondante, degli occhi oscurati e cavi, della mano abbandonata sul ginocchio inerte, stroncata, delle massicce spalle che il peso dell'affanno curva verso terra: ombre di lutto, linee di funebre abbandono ripetute dalle figure dei genii assistenti, gruppo di vinti eroi che serra d'angoscia l'anima dello spettatore. Tra questa sublime cariatide curva sotto il peso dell'affanno, e la Sibilla Libica (fig. 57), che si snoda in agile spira dai piedi tenaci alle braccia reggenti il libro, s'ingloba possente, nel lato breve del soffitto, il colosso di Giona (fig. 58), statua a tutto tondo, sradicata di schianto dalla parete, nello sforzo di strapparsi al gorgo che intorno le aggirano le roteanti forme della balena, dei tempestosi genii, di un ramo investito dal vento. Con questo pietrificato vortice, con questa prodigiosa scultura dipinta, che un urto formidabile smuove dalla sua base e sembra stia per ruinare nel vuoto come gigante macigno dall'orlo di un ciglione alpestre, Michelangelo chiude la serie dei Veggenti.

Seguono ai Profeti, nelle lunette e nei triangoli sovrastanti alle lunette, le *famiglie* d'Israele. Fermo il gomito

sul piano delle ginocchia, sigillate le labbra dalla stretta tenace della mano, immagine del Silenzio nella sua ipnotica fissità di veggente, Roboam si stringe al fanciullo chino, figura di genio che, spenta la face, s'incurvi sul gelido marmo di un sepolcro. E la costruzione del gruppo, tratto da un blocco piramidale, a larghi piani, ad acuti spigoli, prende posto tra le più solenni architetture di Michelangelo. Tre figure dormienti, disposte a cerchio nel campo di un altro triangolo, compongono il gruppo della famiglia di Josia (fig. 59). Di fronte al silenico profilo dell'uomo, si eleva, personificazione di Mistero, la figura della donna, che, irrigidita da un sonno di sonnambula, vigile, nel sonno, l'istinto materno, stringe entro la cerchia protettrice delle braccia il figlio dormiente.

Le immagini secondarie scompaiono inghiottite dall'ombra, nel triangolo di Asa (fig. 60) dominato dall'alta figura scrosciante della donna, mentre il capostipite della famiglia di Maria, Jesse (fig. 61), seduto coi piedi in croce lungo la bisettrice del triangolo, immoto, in arcaico atteggiamento frontale, esprime, nella grandiosa fissità della posa tirata a piombo, la gloria della sua discendenza: gli occhi sembrano contemplare, senza gaudio, impassibili, la visione dell'albero che per gli infiniti rami produrrà il fiore di Jesse, Maria. Costretta a una schematica stasi la figura ci riconduce al regno delle Sfingi.

I gruppi delle famiglie d'Israele (fig. 62) seggono sopra gli alti gradi di una base marmorea che sostiene le tavole con iscrizioni indicanti i nomi dei personaggi rappresentati nelle lunette e nel triangolo che ad esse s'imposta. Michelangelo curva in simmetria, nella lunetta di Asor e Zadoch, le masse delle figure, come giganti volute architettoniche, alla cui gravità s'oppone lo slancio delle volute; disegna possenti mensole con le figure di

Abiud e di Eliachim (fig. 63), infondendo sovrumana energia alle curve di rovere del collo e della testa; rotea all'unisono due spire vertiginose nei gruppi di Jechonia e Salathiel stretti agli erculei fanciulli; oppone, un poderoso contrasto di forze, la tensione creata dall'appiombo del manto di Josaphat al mulinello del gruppo di Joram, che ripete, nelle forme avvinghiate di donna e fanciulli, l'intreccio a spira dell'affresco raffigurante l'*Adorazione del Serpe di bronzo*. Tra le più ammirabili costruzioni marmoree di Michelangelo sono le figure di Roboam e di Abias (fig. 64), la prima costretta a posa angolare; l'altra ad un incrocio rettilineo di gambe, di braccia, di chiome: opposizione, fra le due immagini, di forze tese verso l'alto, gravanti al basso, stirate da slancio erculeo, o da pondo inerte. Tutta la vita ciclopica delle costruzioni di Michelangelo è in questo contrasto di forze. Un abisso sembra aprirsi ai piedi di Giacobbe (fig. 65), i cui occhi ingranditi dall'incubo ardono come tetre lampade, nell'ombra del volto: luce sinistra ripercossa dagli occhi della donna che spiano affascinanti il volto di quella vivente statua del Terrore.

Il destino che spinge gli uomini verso la sventura e la morte si compie nell'affresco sulla parete di altare: il *Giudizio* (fig. 66). Tutto spira collera e terrore: i demoni feroci, i dannati, le schiere degli Eletti e dei Santi, gli angeli e Cristo.

Un ciclo di anni è trascorso: Michelangelo ha scolpito le statue dei vinti Schiavi, il Mosè dagli occhi di folgore, per il monumento a papa Giulio; la sua immaginazione, accesa di sempre più immensi sogni, ha ideato di elevar a gloria del pontefice guerriero una montagna di marmo,

un popolo di statue; ha creato la sublime architettura della cappella Medicea, a slanci e contrappesi, a cupe cornici sulla bianchezza gelida dei marmi, e scolpito l'amarezza e lo sdegno negli occhi del Pensieroso, e temprate per lotte di giganti le forme poderose del Giorno, sempre più formidabile scatenando dalle masse la vita. Le mani di Giuliano de' Medici sono diverse da quelle che Michelangelo scolpiva per le statue giovanili: secche, con articolazioni taglienti, ferree; i lineamenti s'infossano come adunghiati alle radici da ombre intense, sempre più vigorosamente addentrati nel piano del volto: fili d'acciaio sembrano orlare le angosciate labbra dell'Aurora; sempre più profondi la lotta e il dolore scavano solchi nelle carni delle atletiche creature, sempre più i contorni s'incidono ferrei. A questa energia delle linee e dei rilievi, rispondon le statue che popolano il *Giudizio finale.* L'ombra rileva con nuova potenza scultoria i lineamenti della Vergine (fig. 67) infossando i limiti delle guance, affila e distacca dalla profondità dell'occhio le tese palpebre, flette e appunta le labbra corrucciate; il labbro inferiore di Sebastiano (fig. 68), proteso, s'inarca come balestra; un piano rettilineo, in continuità del piano frontale, ingrandisce i lineamenti come quelli della statua di Lia sulla tomba di papa Giulio, e imprime loro un'austerità minacciosa, una tensione d'ira repressa che stia per scatenarsi, d'arco pronto a scoccare: la stessa tensione che addentra nel piano delle guance il rigido profilo di Bruto, foggiato dalle mani di Michelangelo nello stesso plasma eroico di cui si forma gli atleti del *Giudizio*, i vendicatori.

Nella volta, le singole immagini, elementi della grande architettura, s'isolano dai fondi, una ad una: i profeti nelle nicchie e i genii che si movono intorno a loro, eco e complemento delle loro pose; i nudi agli angoli dei quadri bi-

blici, i naufraghi nel Diluvio, dove i gruppi complessi si scindono in tutti i loro elementi, sono nitidamente individuati: eccezione la folla degli idolatri, ritorta mole unica. Nel *Giudizio*, l'occhio a fatica dissocia i grappoli delle forme: solo grandeggia nel centro, isolata mediante l'alone l'immagine di Cristo eternata nel gesto che sprofonda i colpevoli (fig. 69).

Dal piano di base, tutto indaco d'ombre, giallo ignivomo di luci, avanzano le masse rocciose con impeto di nembi che la bufera aduni e squarci a vicenda sull'azzurro incandescente del cielo: le turbe dei Santi strette al Giudice, scagliate contro di Lui con impeto accusatore (tumulto, grido di vendetta in cui mille corpi s'aggrovigliano, mille voci si fondono), arrestate di colpo dalla luce dell'alone, chiudono il Cristo in una tempestosa corona, di cui i Santi Lorenzo (fig. 70) e Bartolommeo, indietreggiando sulle nubi, formano il nodo. Dal fondo piatto dell'aureola straripano le folle che s'ingurgitano, si urtano, s'intrecciano nello spazio.

Gruppi minori, dal basso, ascendono al cielo, aiutati dalle braccia di atletici angeli (fig. 71), che sembrano, protesi sopra una ripa, attrarre, a forza di corde, i corpi dalla profondità di un abisso; i reprobi intrecciano coi demoni viluppi selvaggi; gli angeli scagliano all'unisono le tube verso la terra, sospesi come nembo di tempesta sopra il sulfureo orizzonte. Due gruppi si contrappongono ai lati di questi araldi di vendetta: il gruppo di due eletti trascinati di peso, con erculea fatica, verso l'alto, da un angelo atleta; il gruppo di un dannato con i demoni che lo trascinano verso l'abisso (fig. 72), aggrappati ai suoi piedi come piombo a un cadavere che si getti nel mare. Gli scogli e i redivivi, ancor immedesimati, nell'ombra che li involge, alla terra; Caronte e il suo carico, che frana, muraglia cor-

rosa, sulla riva, chiudono, in basso, la scena del *Giudizio*; due gruppi di angeli che portano verso Cristo, testimoni di accusa al tribunale divino, i simboli della passione, la chiudono in alto: la distribuzione delle statuarie immagini è propria del grande scultore architetto, che suol contrapporre ed equilibrare le masse, esaltando per contrasti di forze la vita dell'organismo.

Giotto, al Cristo nell'affresco della cappella degli Scrovegni, aveva dato la serena maestà del giudice divino l'Angelico tutta la dolcezza del suo spirito mistico, Fra' Bartolommeo l'enfasi, nei gesti della sua oratoria di monaco domenicano; Michelangelo gli infonde la violenza grandiosa del gesto, che scatena la folgore e inabissa i colpevoli. La piaga del costato rivela, in quel giovane atletico Gehova, il Martire Dio, ma come la croce e la colonna portate dal turbine degli angeli, il segno di misericordia è termine di accusa. L'impeto delle sopraggiungenti folle si frange all'orlo del nimbo di luce che attornia il Dio, la cui mano sospesa, in ritmo grave e terribile, a contrasto con l'irruenza delle orde attornianti, scaglia la maledizione verso i colpevoli. Non la radiosa serenità dei Beati di Giotto, non le mistiche turbe fiorite di tinte lievi dall'Angelico, e neppure la sofferenza d'estasi espressa dalla luce degli occhi che i Beati di Luca Signorelli levano con impeto al cielo: l'anima di Michelangelo sente della vita solo la tragica grandezza, l'annichilimento dell'uomo schiacciato da forze invincibili, lui, gigante e vinto, eroe impotente.

I Santi accusano: tesi gli strumenti del loro martirio verso Dio, gridano vendetta contro i colpevoli; e Sebastiano, tese le braccia come a trattenere un invisibile arco, sembra scoccare da esso le frecce. La folla accusatrice inoltra, si

incalza verso il tribunale divino: turbine di vendetta, davanti al quale si ritrae, con moto pauroso, la Vergine, mentre una Santa, gigante seminuda, a sè raccoglie con slancio di Niobe una giovane impaurita. Le turbe degli angeli, genii di tempesta, senz'ali, con occhi sbarrati di terrore o cupi d'ira, si aggrappano, travolti dal proprio erculeo sforzo, alla croce, albero gigante, sradicato, con impeto sovrumano, dalla terra, roteano intorno alla colonna, freccian lo spazio portando la corona di spine; gli araldi avventano come spade verso la terra le tube che chiamano gli uomini, di nuovo, alla passione, all'ira, al dolore, sempre più dal tumulto si scatena l'energia delle forme, l'effetto dinamico dalle masse rotanti. Ma un tragico gruppo segna il culmine di quest'incubo vissuto dall'anima di Michelangelo: il gruppo già accennato dei demoni che traggono un reprobo all'inferno, avvincendone di anella serpentine le poderose membra, componendo un'immane colonna tortile che snoda i suoi giri con formidabile lentezza. Curvo su sè stesso, schiacciato dal peso della maledizione, conserte le braccia, poggiato il volto a una mano, il gigante contempla l'abisso che l'attende. E chi l'abbia una volta veduto mai potrà dimenticare quel volto a metà nascosto dalla grande mano, l'occhio sbarrato dal terrore, la bocca, palpitante ferita, la fronte adunghiata da spasimo. Immagine di Rimorso e di Follia, il vinto colosso rimane nel nostro ricordo come la più lacerante nota del *Dies irae* di Michelangelo.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

ILLUSTRAZIONI

Fig. 1 — Cappella Sistina: Addobbo del basamento.

(Vedi Pag. 6).

(Fot. Anderson).

Fig. 2 — Pietro Perugino: Cristo consegna le chiavi a S. Pietro.

(Vedi pag. 10). (Fot. Anderson).

Fig. 3 — Autoritratto del Perugino. (Particolare dell'affresco precedente).
(Vedi pag. 12). (Fot. Anderson).

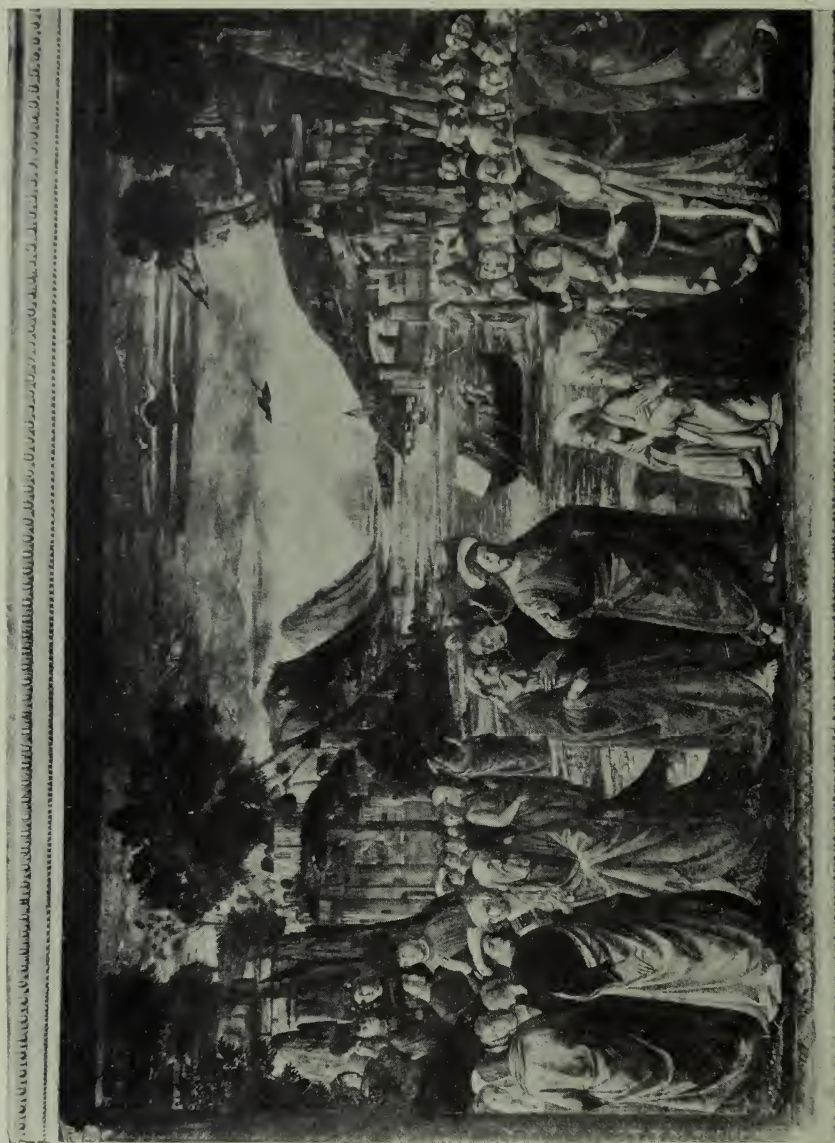



Fig. 4 — Domenico Ghirlandaio: La vocazione di Pietro e Andrea.

(Vedi pag. 13). (Fot. Anderson).

Fig. 5 — Particolare dell'affresco precedente.

(Vedi pag. 12). (Fot. Anderson).

Fig. 6 — ANDREA D'ASSISI: Il Battesimo di Cristo.

(Vedi pag. 17).

(Fot. Anderson).

Fig. 7 — Bernardino Betti, detto il Pinturicchio: La circoncisione dei figli di Mosè.
(Vedi pag. 19). (Fot. Anderson).

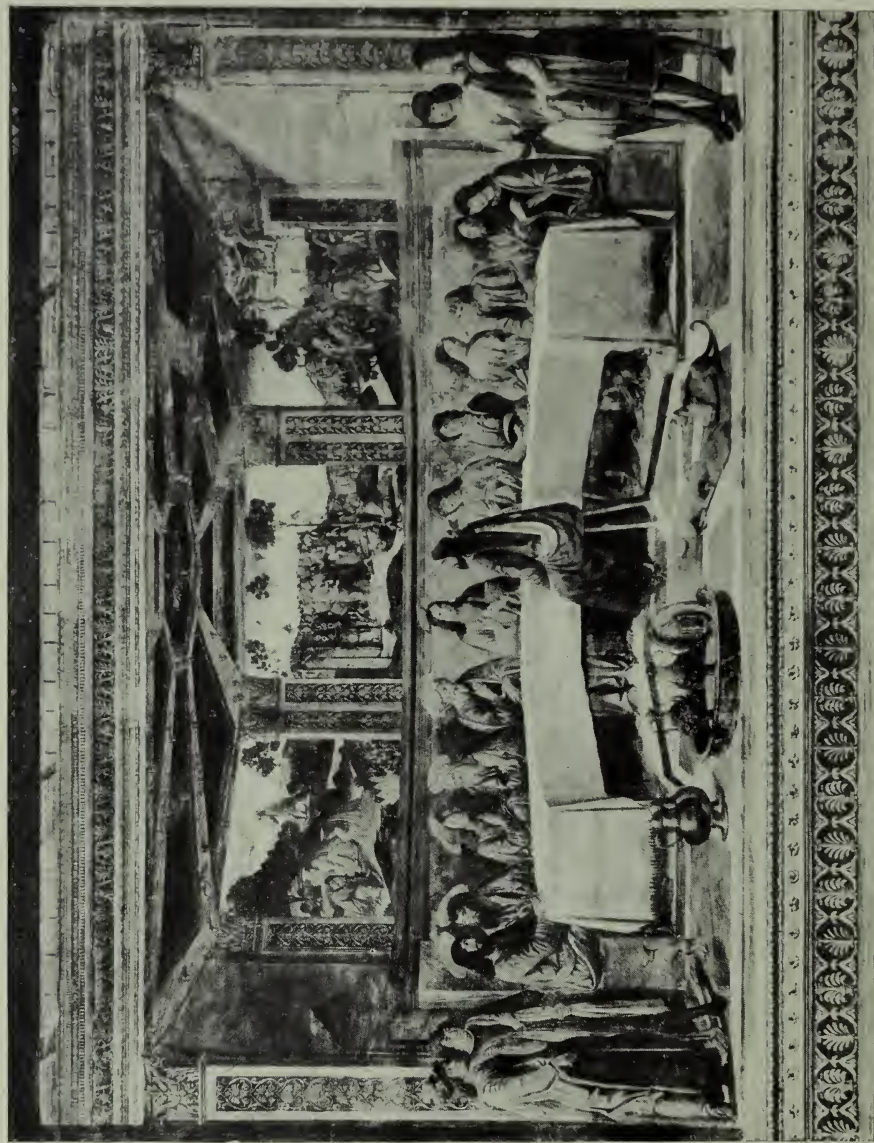



Fig. 8 — Cosimo Rosselli: L'ultima Cena.

(Vedi pag. 21).

(Fot. Anderson).

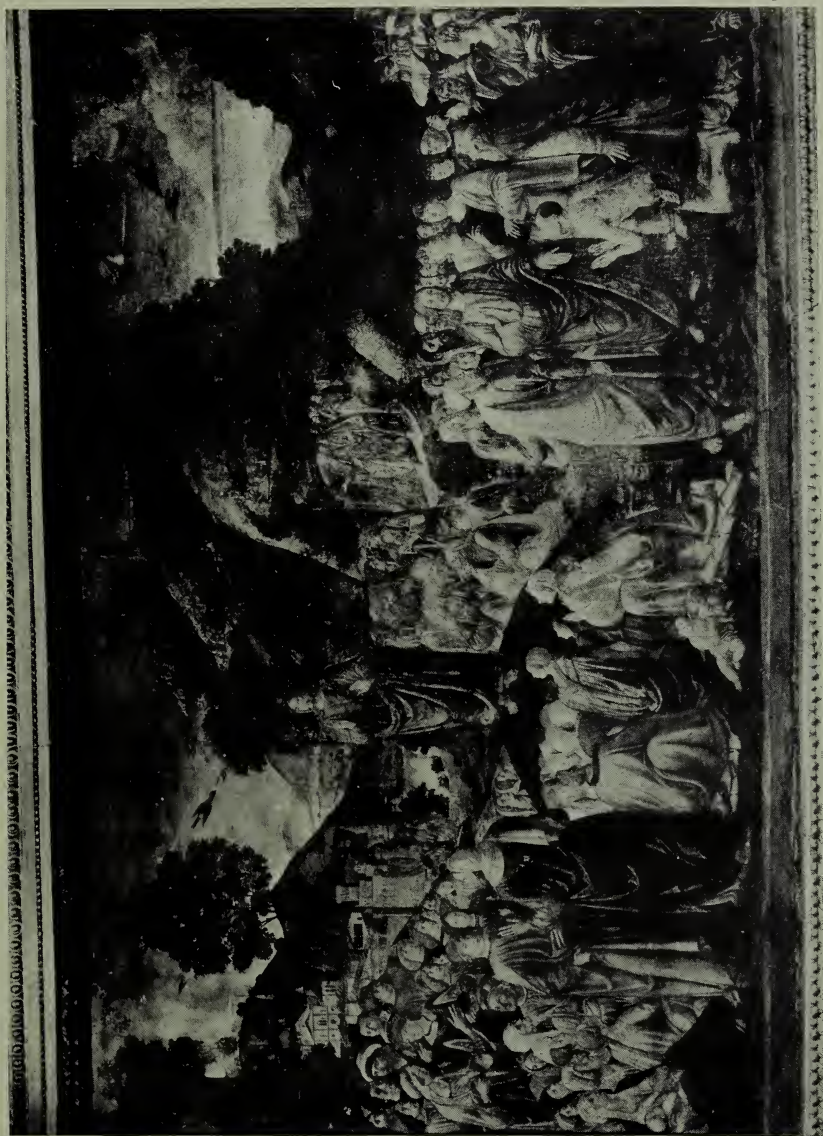



Fig. 9 — Cosimo Rosselli e Pietro di Cosimo: Gesù predica sul monte e guarisce il lebbroso.
(Vedi pag. 22). (Fot. Anderson).

Fig. 10 — Cosimo Rosselli: Mosè riceve le tavole della legge.

(Vedi pag. 23). (Fot. Anderson).

Fig. 11 — Fra Diamante e Bartolomeo di Giovanni: Il passaggio del mar Rosso.

(Vedi pag. 24). (Fot. Anderson).

Fig. 12 — Fra Diamante: particolare dell'affresco precedente.
(Vedi pag. 24). (Fot. Anderson).

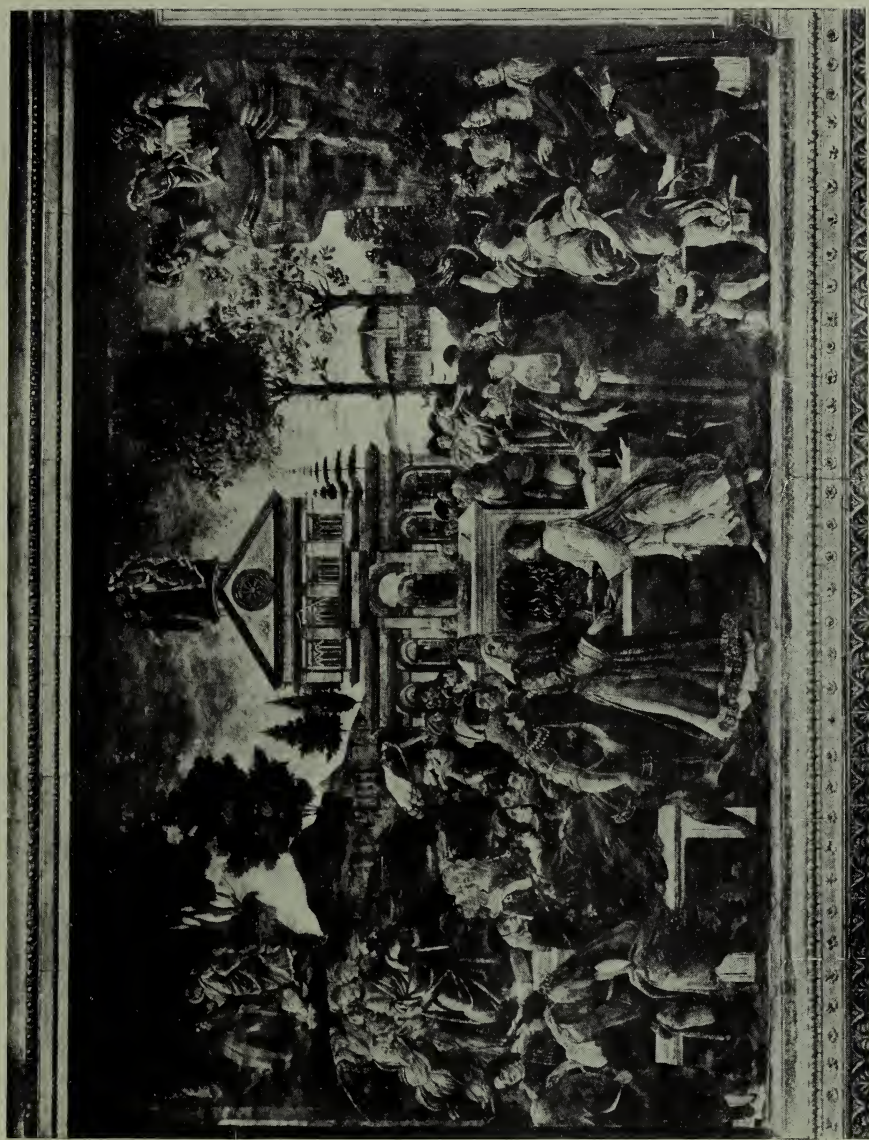



Fig. 13 — Sandro Botticelli: Il Sacrificio del Lebbroso.

(Vedi pag. 26).

(Fot. Anderson).

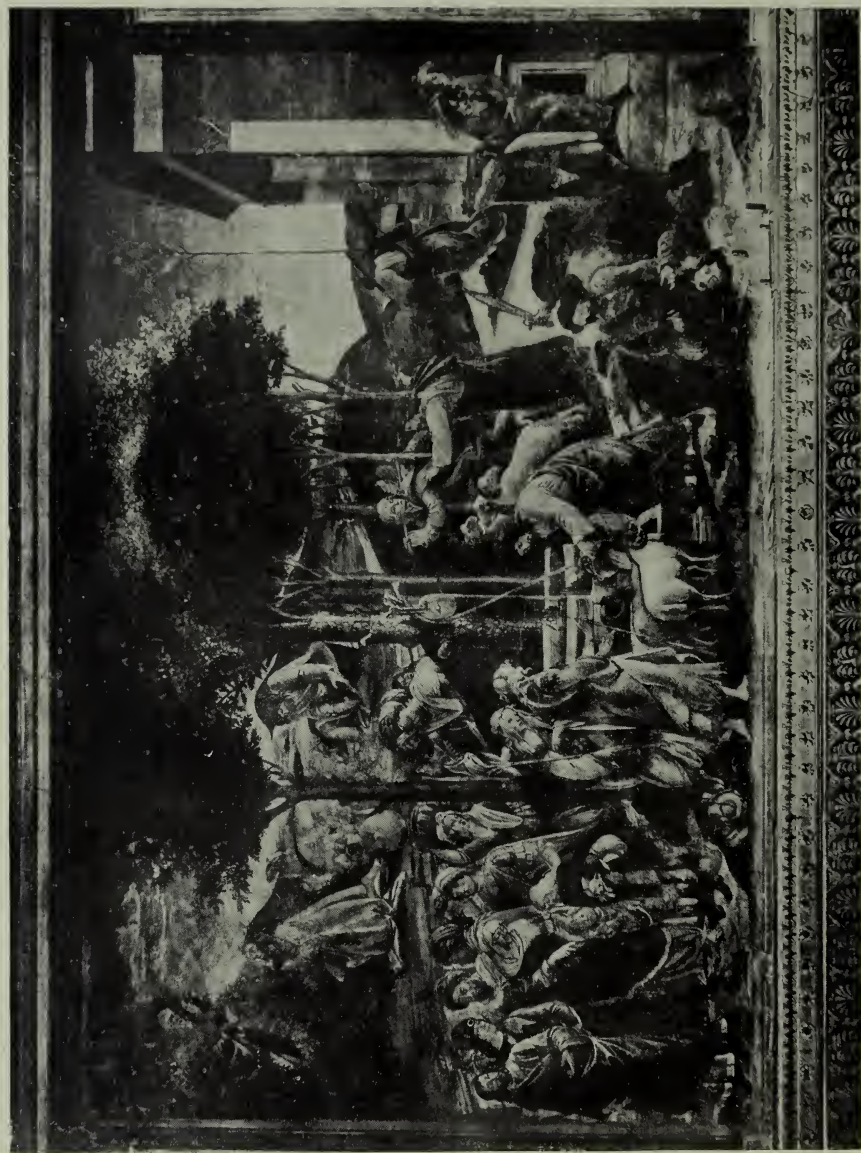



Fig. 14 — Sandro Botticelli: Episodi della Vita di Mosè.

(Vedi pag. 28).

(Fot. Anderson).

Fig. 15 — C. s.: Le figlie di Iefte.

(Vedi pag. 28). (Fot. Anderson).

Fig. 16 — SANDRO BOTTICELLI: Il castigo di Corah, Datan e Abiron.

(Vedi pag. 29). (Fot. Anderson).

Fig. 17 — Sandro Botticelli: Studio per l'affresco precedente.

(Vedi pag. 30). (Fot. Gallerie Uffizî. Firenze).

Fig. 18 — Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta: Gli ultimi giorni di Mosè.
(Vedi pag. 31).
(Fot. Anderson).

Fig. 19 — Cappella Sistina: Nicchie con immagini di pontefici.

(Vedi pag. 34). (Fot. Anderson).

Fig. 20. — SANDRO BOTTICELLI: Il Pontefice Sisto II.

(Vedi pag. 34). (Fot. Anderson).

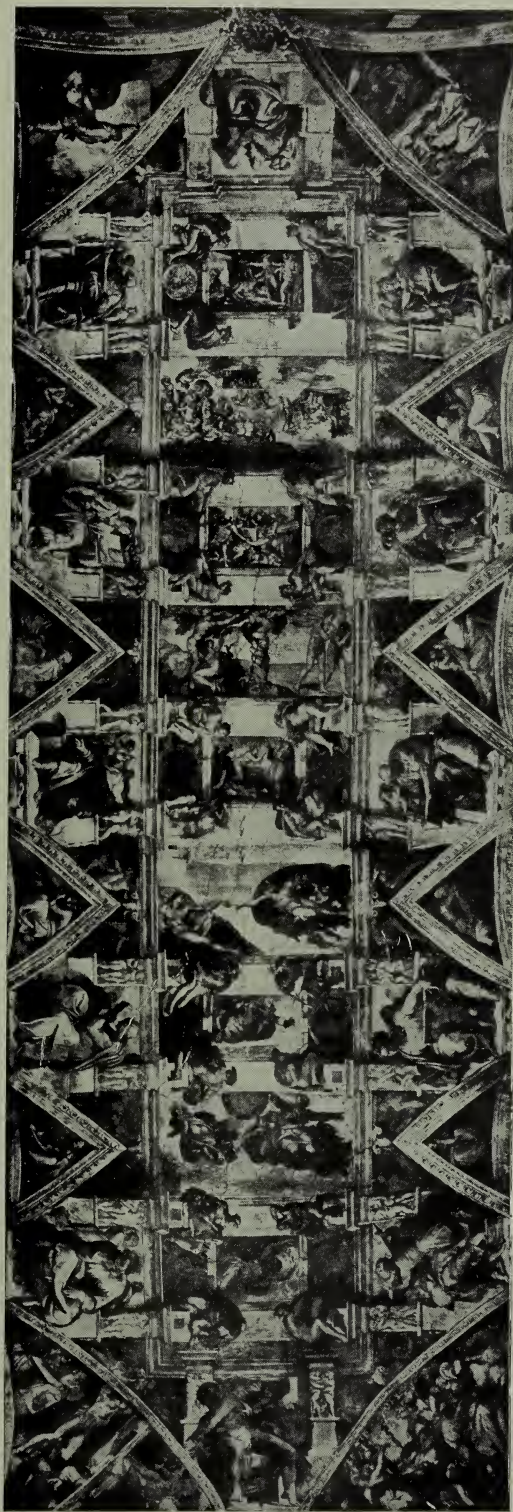



Fig. 21 — MICHELANGELO: Volta della Sistina.

(Vedi pag. 34).

(Fot. Anderson).

Fig. 22 — MICHELANGELO: L'ebrezza di Noè.

(Vedi pag. 36). (Fot. Anderson).

Fig. 23 — MICHELANGELO: Il Diluvio.

(Vedi pag. 37).

(Fot. Anderson).

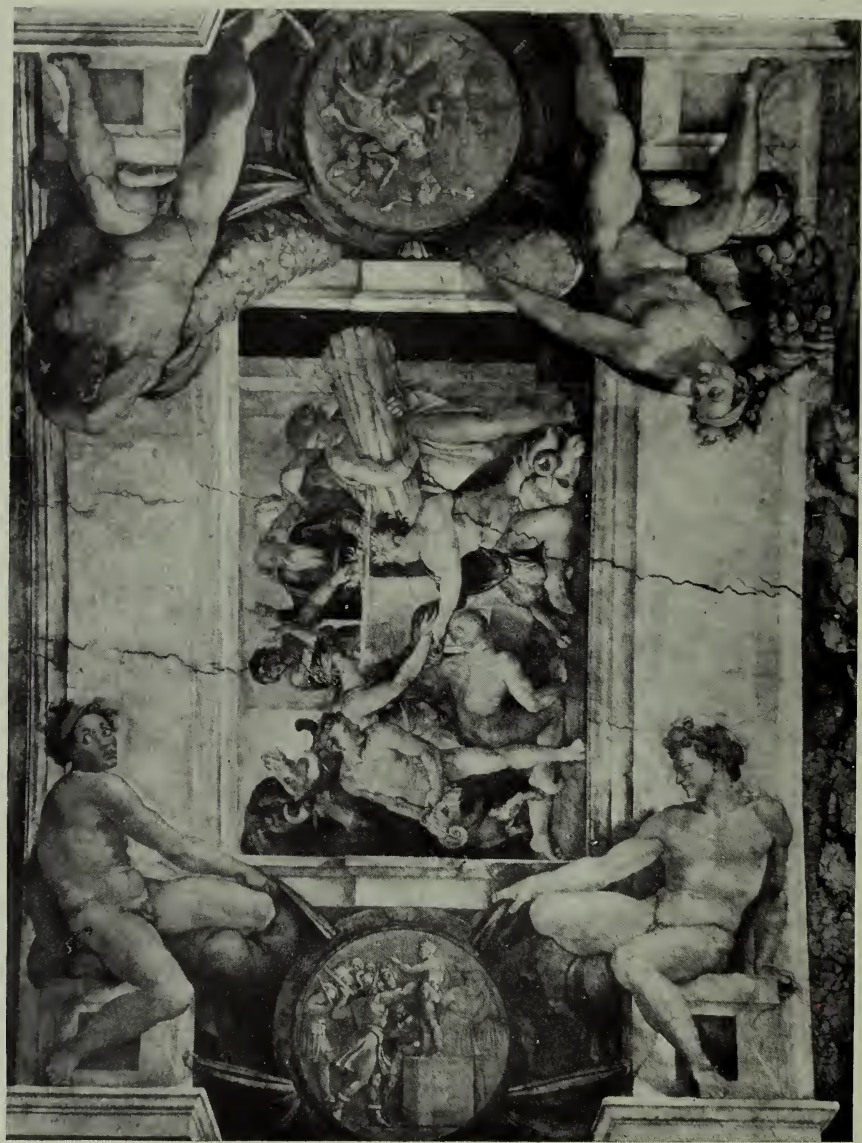



Fig. 24 — Michelangelo: Il sacrificio di Noè.

(Vedi pag. 38).

(Fot. Anderson).

Fig. 25 — MICHELANGELO: Il Peccato originale, e cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre. (Vedi pag. 38). (Fot. Anderson).

Fig. 26 — Michelangelo: La creazione di Eva.

(Vedi pag. 39).

(Fot. Anderson).

Fig. 27 — Michelangelo: La creazione di Adamo.

(Vedi pag. 39).

(Fot. Anderson).

Fig. 28 — MICHELANGELO: Testa di Adamo.

(Vedi pag. 40). (Fot. Anderson).

Fig. 29 — MICHELANGELO: Dio separa la Terra dall'Oceano.

(Vedi pag. 40). (Fot. Anderson).

Fig. 30 — MICHELANGELO: Dio crea il Sole e la Luna.

(Vedi pag. 41).

(Fot. Anderson).

Fig. 31 — Michelangelo: Dio separa la Luce dalle Tenebre.
(Vedi pag. 41). (Fot. Anderson).

Fig. 32 — MICHEANGELO: Ignudi.

(Vedi pag. 41). (Fot. Anderson)

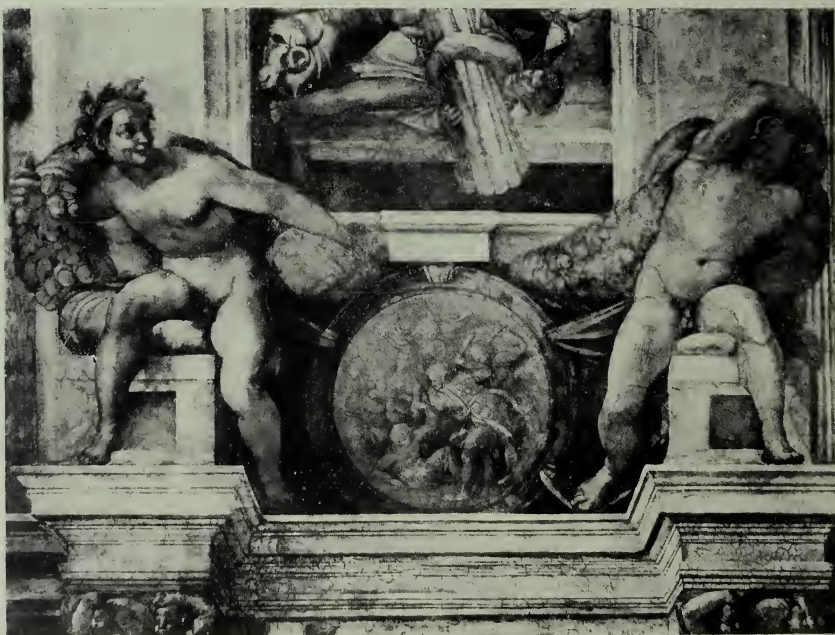



Fig. 33 — MICHELANGELO: Ignudi.

(Vedi pag. 41). (Fot. Anderson).

Fig. 34 — MICHELANGELO: Nudo.

(Vedi pag. 41). (Fot. Anderson).

Fig. 35 — MICHELANGELO: Particolare di un ignudo.

(Vedi pag. 41). (Fot. Anderson).

Fig. 36 — MICHELANGELO: Particolare di un ignudo.

(Vedi pag. 42).

(Fot. Anderson).

Fig. 37 — MICHELANGELO: Particolare di un ignudo.

(Vedi pag. 42). (Fot. Anderson).

Fig. 38 — MICHELANGELO: Nudo.

(Vedi pag. 43). (Fot. Anderson).

Fig. 39 — MICHELANGELO: La morte di Joram.
(Vedi pag. 43). (Fot. Anderson).

Fig. 40 — MICHELANGELO: Sconfitta dei figli d'Ahab.
(Vedi pag. 43). (Fot. Anderson).

Fig. 41 — MICHELANGELO: David uccide Golia.

(Vedi pag. 44). (Fot. Anderson).

Fig. 42 — Michelangelo: Giuditta e Oloferne.

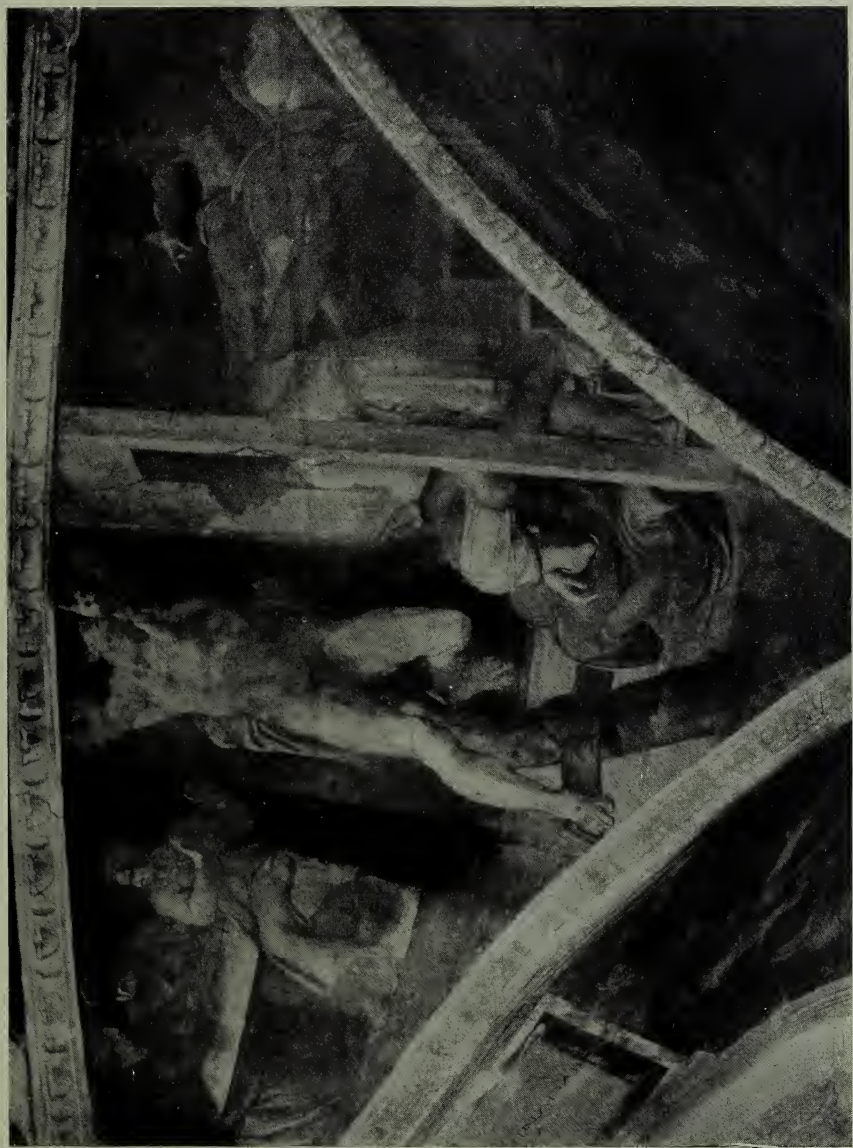
(Vedi pag. 44).

(Fot. Anderson).

Fig. 43 — MICHELANGELO: Ester e Assuero.

(Vedi pag. 44). Fot. Anderson).

Fig. 44 — MICHELANGELO: Il serpente di bronzo.

(Vedi pag. 44). (Fot. Anderson).

Fig. 45 — MICHELANGELO: Il profeta Zaccaria.
(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson).

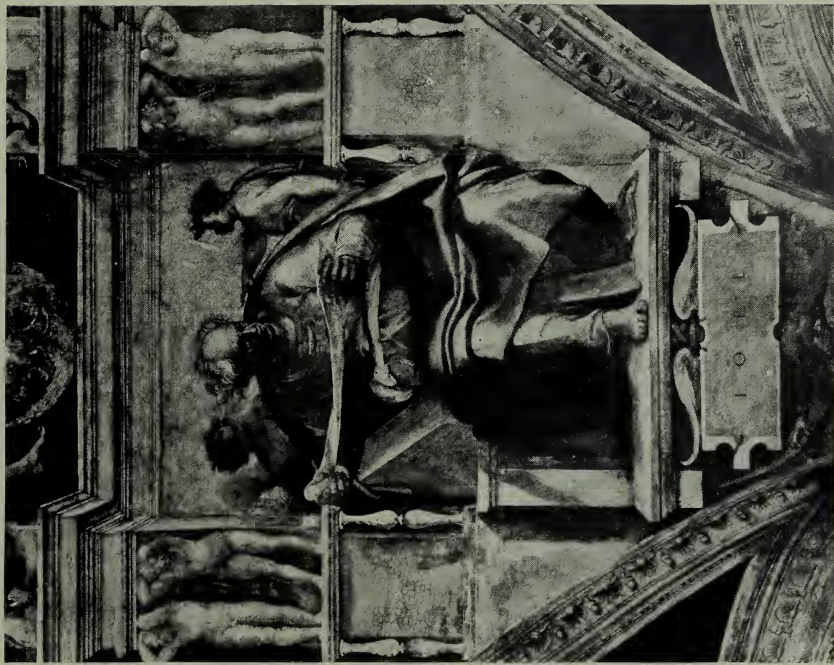



Fig. 46 — MICHELANGELO: Il profeta Gioele.
(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson).

Fig. 47 — Michelangelo: La sibilla Delfica.

(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson).

Fig. 48 — MICHELANGELO: Il profeta Isaia.

(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson).

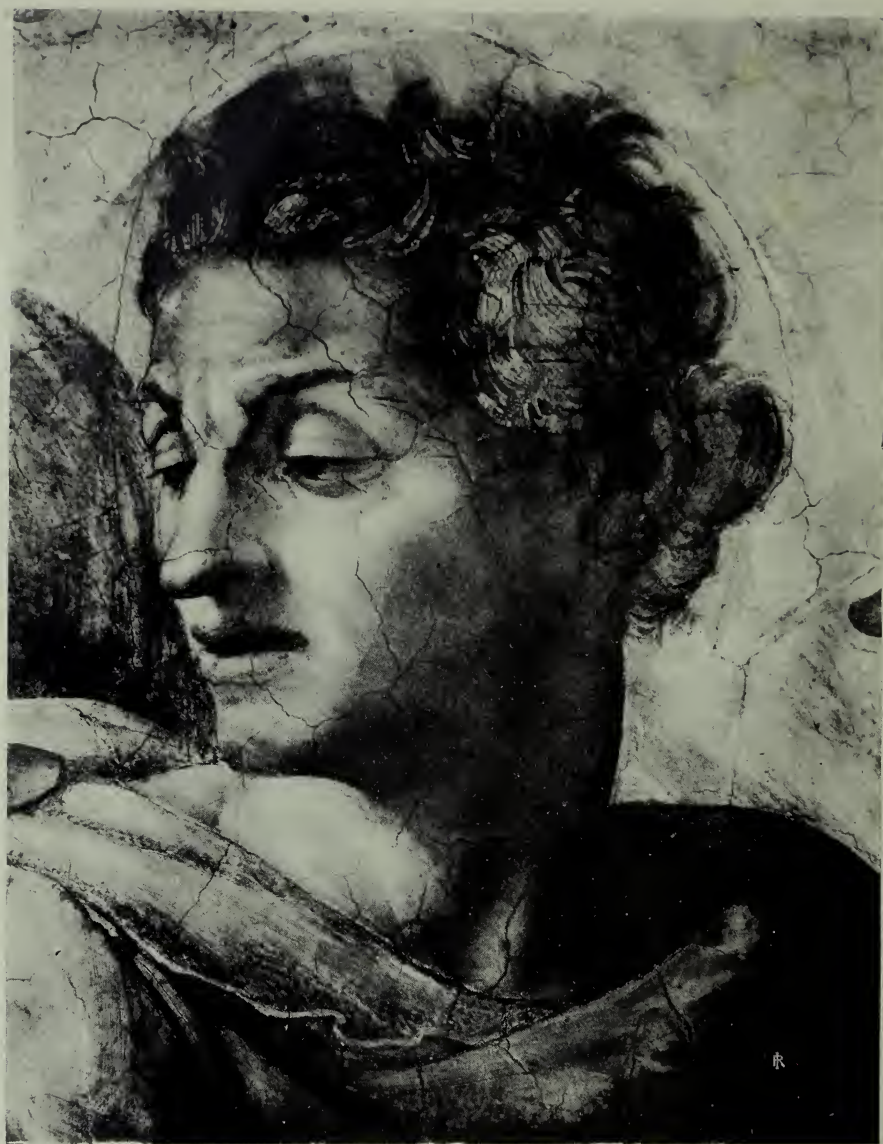



Fig. 49 — Michelangelo: Testa del profeta Isaia.

(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson).

Fig. 50 — Michelangelo: La sibilla Eritrea.
(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson).

Fig. 51 — Michelangelo: Il profeta Ezechiele.
(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson).

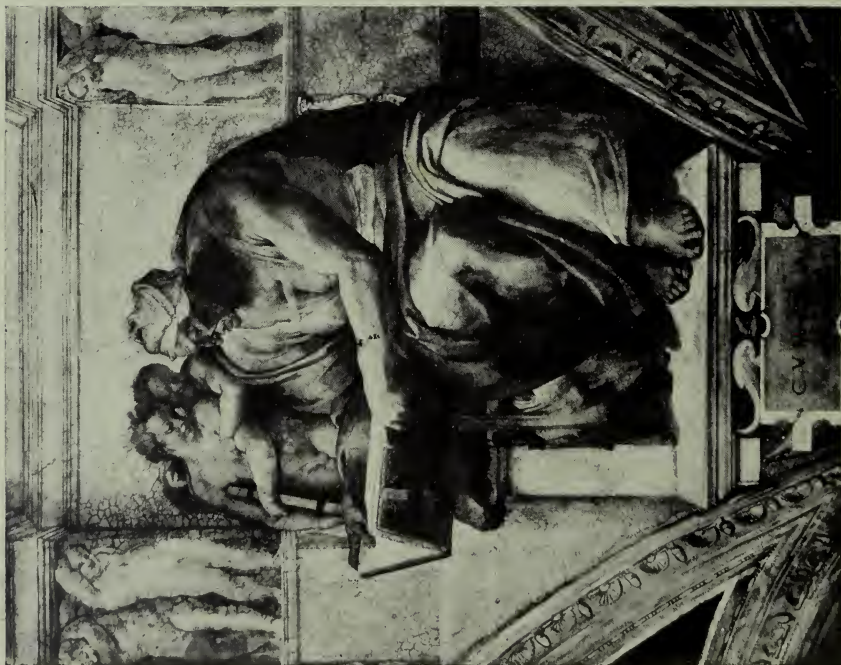



Fig. 52 — MICHELANGELO: La sibilla Cumana.
(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson.

Fig. 53 — MICHELANGELO: La sibilla Persica.
(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson).

Fig. 54 — MICHELANGELO: Il profeta Daniele.

(Vedi pag. 45). (Fot. Anderson).

Fig. 55 — MICHELANGELO: Il profeta Geremia.

(Vedi pag. 46). (Fot. Anderson).

Fig. 56 — MICHELANGELO: Testa del profeta Geremia.

((Vedi pag. 46). (Fot. Anderson).

Fig. 57 — Michelangelo: La sibilla Libica.

(Vedi pag. 46). (Fot. Anderson).

Fig. 58 — MICHELANGELO: Il profeta Giona.

(Vedi pag. 46). (Fot. Anderson).

Fig. 59 — Michelangelo: Josia.

(Vedi pag. 47). (Fot. Anderson).

Fig. 60 — Michelangelo: Asa.

(Vedi pag. 47). (Fot. Anderson).

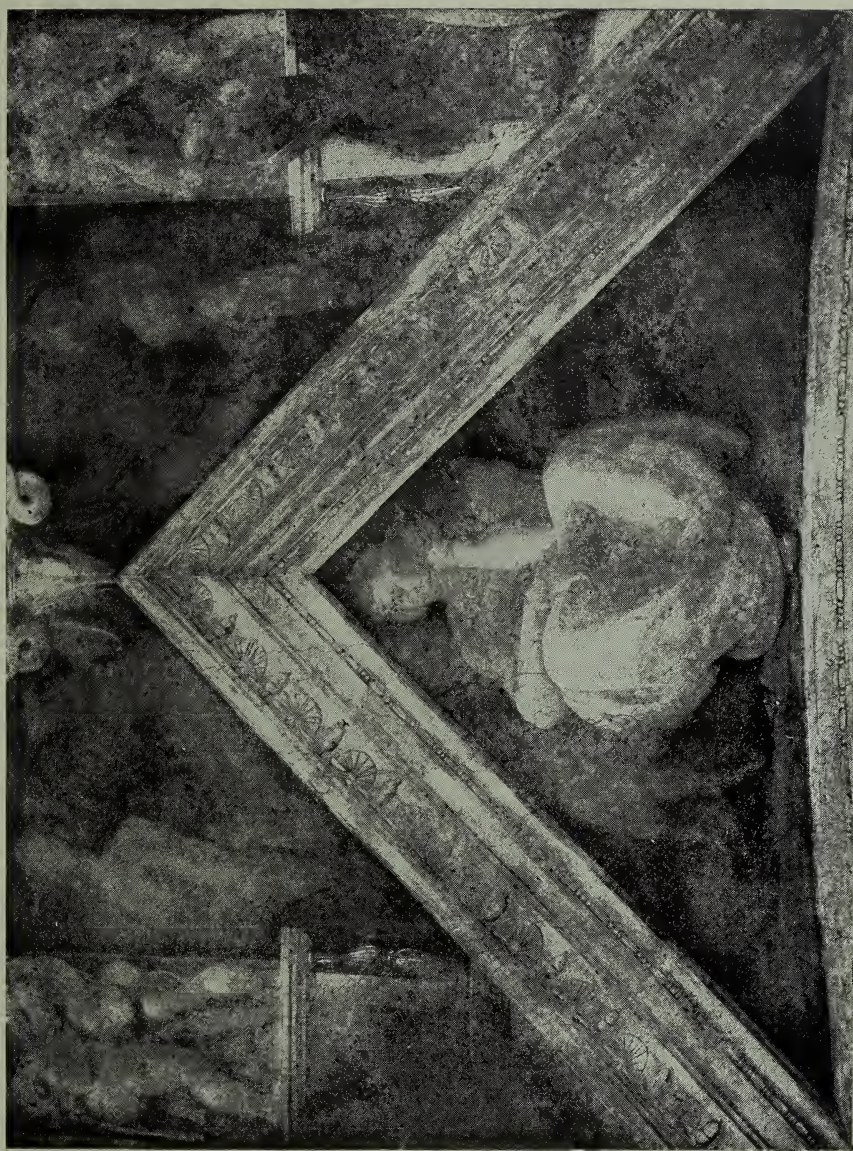



Fig. 61 — Michelangelo: Jesse.

(Vedi pag. 47). (Fot. Anderson).

Fig. 62 — MICHELANGELO: Manasse e Amon.

(Vedi pag. 47). (Fot. Anderson).

Fig. 63 — MICHELANGELO: Abiud ed Eliachim.

(Vedi pag. 48). (Fot. Anderson).

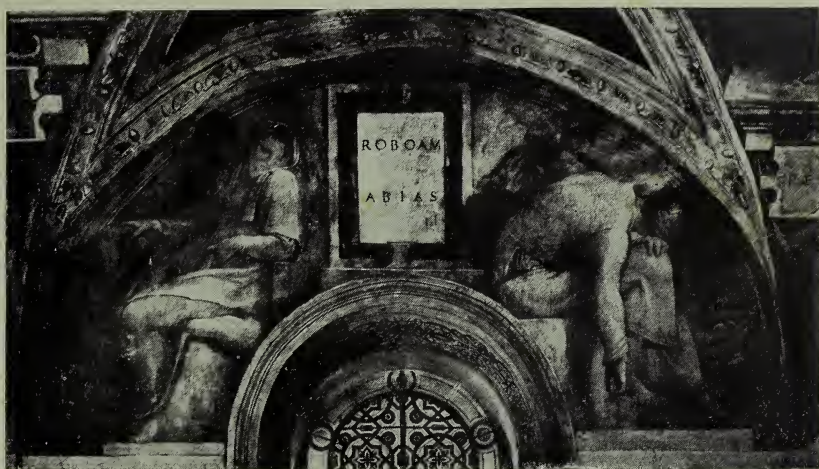



Fig. 64 — MICHELANGELO: Abias.

(Vedi pag. 48). (Fot. Anderson).

Fig. 65 — MICHELANGELO: Giacobbe e Giuseppe.

(Vedi pag. 48). (Fot. Anderson).

Fig. 66 — MICHELANGELO: Il giudizio.

(Vedi pag. 48). (Fot. Anderson).

Fig. 67 — C. s.: La Vergine.

(Vedi pag. 49). (Fot. Anderson).

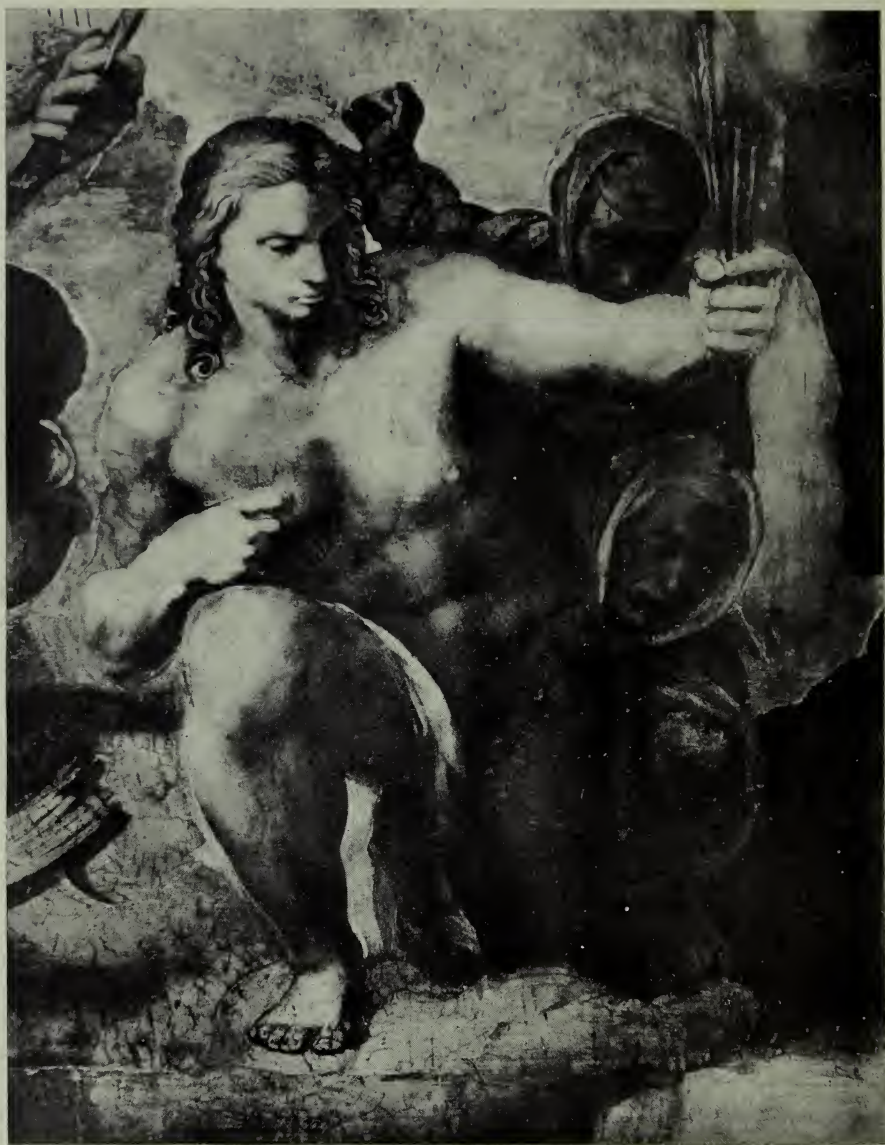



Fig. 68 — C. s.: S. Sebastiano.

(Vedi pag. 49). (Fot. Anderson).

Fig. 69 — C. s.: Cristo Giudice.

(Vedi pag. 50). (Fot. Anderson).

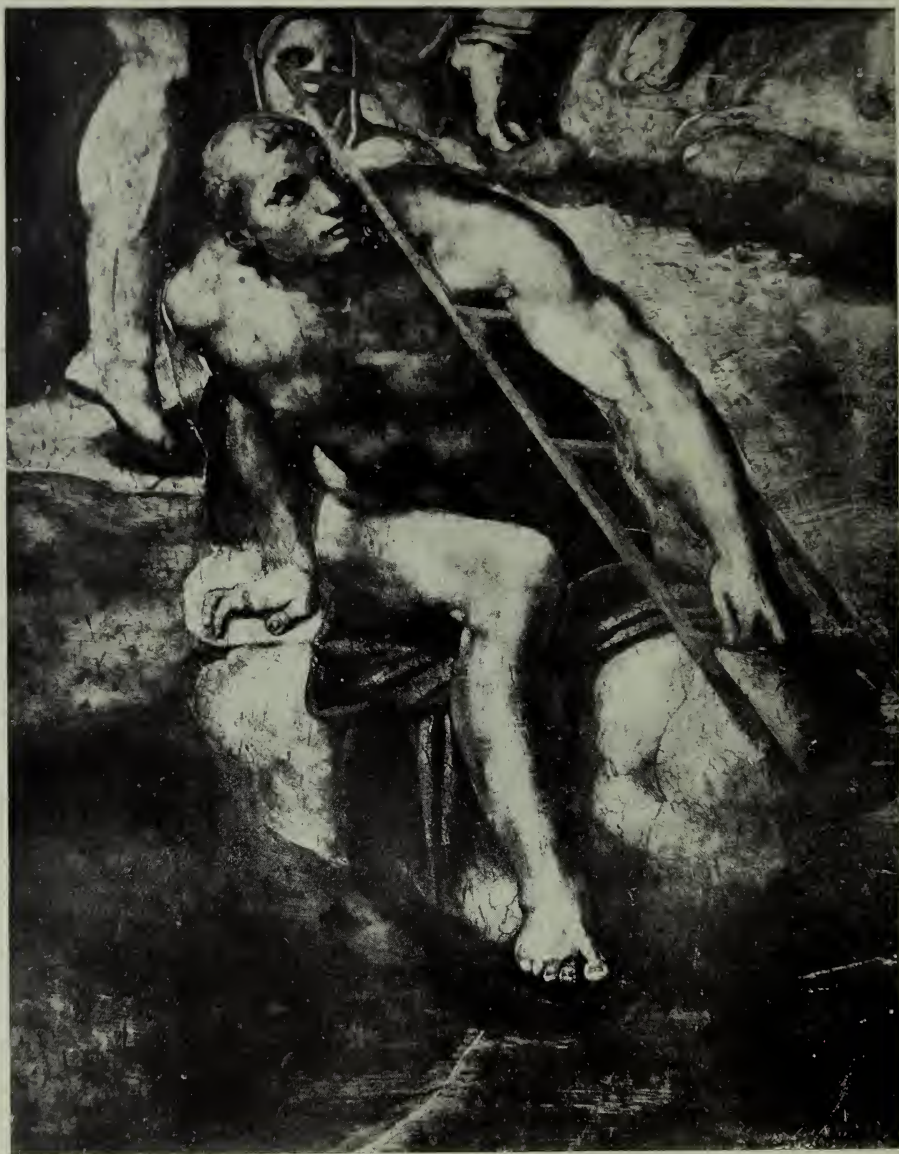



Fig. 70 — C. s.: S. Lorenzo.

(Vedi pag. 50).

(Fot. Anderson).

Fig. 71 — C. s.: Risorti trasportati dagli angeli.

(Vedi pag. 50). (Fot. Anderson).

Fig. 72 — C. s.: Reprobo trascinato dai demoni.

(Vedi pag. 50). (Fot. Anderson).